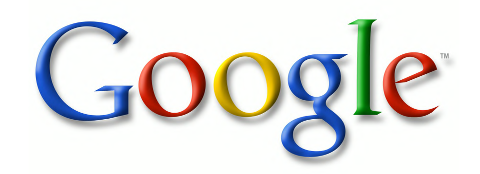
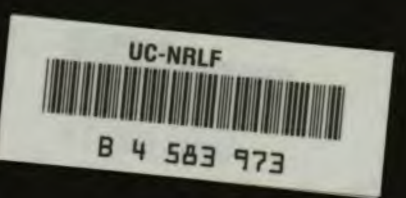






DIE SYMBOLISCHE DARSTELLUNG
DER AUFERSTEHUNG
IN DER
FRÜHCHRISTLICHEN KUNST

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES

DER

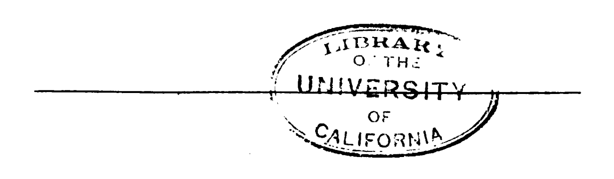
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU STRASSBURG I. E.

VORGELEGT VON

OTTO SCHÖNEWOLF



LEIPZIG
DRUCK VON G. KREYSING
1907.

Datum der mündlichen Prüfung: 1. August 1906.

Vorbemerkung.

Die folgende Studie ist Bruchstück einer größeren Arbeit, die unter dem Titel „Auferstehung und Himmelfahrt in der frühchristlichen Kunst" in den „Studien über christliche Denkmäler" (herausgegeben von Johannes Ficker) erscheinen soll. Dort wird auch das notwendige Abbildungsmaterial zu finden sein.

Abkürzungen.

Bull. = De Rossi, Bulletino di archeologia cristiana.
BZ = Byzantinische Zeitschrift.
CSEL = Corpus Script. Eccles. Lat. ed. Acad. litt. Vindob.
DchrA = W. Smith and S. Cheetham, A dictionary of christian antiquities. 2 vol. 1875. 1880.
Gar. oder G. = R. Garrucci, Storia dell' arte cristiana, 6 Bde. Prato 1873—1881.
KL = Wetzer und Welte's Kirchenlexikon. 2. Aufl. Freiburg 1889 ff.
KRE = F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer; 2 Bde. Freiburg i. B. 1882. 1886.
MSG = Patrologia ed. Migne, Ser. Graeca.
MSL = Patrologia ed. Migne, Ser. Latina.
Num. Chron. = Numismatic Chronicle.
OCh = Oriens Christianus, Römische Halbjahrshefte für die Kunde des christlichen Orients.
RACh = Revue de l'art chrétien.
RE[3] = Real-Encyklopädie für protest. Theologie und Kirche. 3. Aufl. herg. von Hauck. Leipzig 1896 ff.
RKW = Repertorium für Kunstwissenschaft.
RQ = Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte.
ZKG = Zeitschrift für Kirchengeschichte.
ZDPV = Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins.

Das Problem.

In der frühchristlichen Kunst nimmt das Auferstehungs- und Himmelfahrtsbild eine besondere Stellung ein.

Man konnte an diesem Stoff nicht vorübergehen. Hatte man überhaupt einmal begonnen, die segensreiche Menschwerdung und die Geschichte des θεάνθρωπος[1]) darzustellen, so durfte der letzte glänzende Ausgang des Heilsdramas nicht fehlen, an dem doch alles lag.

Aber diese Aufgabe barg ein schweres Problem.

Fürs erste nach der formalen Seite: Es war eine völlige Neuschöpfung nötig. Für jeden anderen Gegenstand aus dem Alten und Neuen Testament hatte man Vorbilder oder zum wenigsten Analogien. Die Bilder erwuchsen aus der Anschauung. Man ging zurück auf die Natur und die Wirklichkeit, oder wo die eigene schöpferische Kraft nicht ausreichte, half eine Anleihe bei alten Formen und dem klassischen Bilderschatz. Erinnerungsbilder strömten reichlich zu. Das gilt selbst von der primitiven Technik.

Hier aber versiegten diese Quellen. Man stand vor dem schlechthin Übersinnlichen, vor Geschehnissen, die stracks gegen allen Naturlauf gingen, und vor denen alle Gegenstände des reichen Wunderglaubens der Antike verblaßten.[2]) Auch was die junge christliche Kunst bis dahin an Wundern darzustellen gewagt hatte, reichte nicht von ferne heran an diese Wunder aller Wunder, an Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Hier gab es keine Analogie, und keine Brücke führte vom Transcendenten herüber zur Wirklichkeit.

---

[1]) Vgl. z. B. „Liturgia S. Gregorii Alex." MSG 36, 721 C. — Leont. Byz. adv. Nest. IV_{37} MSG 86, 1708 B. — Der Ausdruck zuerst nachweisbar bei Origenes, s. LOOFS, Dogmengeschichte [4] 1906, S. 199 not. 6.

[2]) Vgl. ARNOLD MEYER, Die Auferstehung Jesu Christi (1904) S. 4 ff.



Diese formale Schwierigkeit ward aber zweitens erhöht durch eine inhaltliche: Die Urkunden, aus welchen man das Bild jener Vorgänge zu erheben hatte, waren rätselhaft und ließen selbst eine reiche Künstlerphantasie im Ungewissen. Kaum daß die Erzählung über die Entrückung in die Wolken eine einigermaßen plastische Vorstellung weckte; vollends die Osterereignisse lagen wie unter einem Schleier. Nur der feste Kern einer Tatsache schimmerte durch den Nebel der Widersprüche, aber die Umrisse erschienen unklar und verschwommen. Für eine nüchterne, gesunde und ehrfurchtsvolle Betrachtung blieben hier immer Dunkelheiten. Eine erhitzte und zuchtlose Phantasie freilich mochte gerade durch das „Mysterium" zu grotesker Ausmalung gereizt werden. (Man denkt hier etwa an die ungeheuerlichen Schilderungen im Petrusevangelium.)

Formal und inhaltlich war die Aufgabe schwer; fast schien sie unlöslich. Sollte man nicht meinen, die frühchristliche Kunst habe den Vorwurf, so dringend er zur Bearbeitung einlud, einfach liegen lassen wo er lag? Gerade dieser Epoche fehlt ja doch das eigentlich Schöpferische, die quellende Gestaltungskraft. In der Tat scheint es fast, als habe erst die grobe Sinnlichkeit des geistlichen Schauspiels der Kunst den Mut gegeben, den Akt der Auferstehung selbst im Bilde zu fassen. Selbst nach so langer Zeit bedurfte es noch einer so bedenklichen, ganz äußerlichen Anregung.[1])

Um so mehr darf man auf die Lösungsversuche aus frühchristlicher Zeit gespannt sein.[2]) Kann man überhaupt von einem Auferstehungsbild reden? Wie verhielt sich das Bild zum biblischen Bericht? Ward es in scheuer Zurückhaltung geschaffen? Begnügte man sich mit Andeutungen und allerlei Notbehelfen? Oder soll man auf phantastische Freiheit der Ausgestaltung gefaßt sein? Zu welcher Zeit und an welchen Orten tauchen diese ersten Formulierungen auf? Bieten die verschiedenen Kulturgebiete analoge Lösungen dar? Gerade die Frage nach der Genesis des Auferstehungsbildes ist von besonderem Reiz.

---

[1]) W. Meyer-Speyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? Nachrichten der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. 1903, 236—254. — K. Tscheuschner, Die deutsche Passionsbühne u. die deutsche Malerei des 15. u. 16. Jhdts. in ihren Wechselbeziehungen. RKW XXVIII (1905) 54/55. — Gustave Cohen, Histoire de la mise en scène dans le theâtre religieux français du moyen âge. 1906. (Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires Tom. I. No. 6. p. 116.)

[2]) J. Strzygowski, BZ XII (1903) 698; Rez. Meyers. — H. Michel, Monatshefte d. kunstw. Litt. 1906, 160.

§ 1.

Die symbolische Darstellung der Auferstehung.

Εἰ φαντασία ὁ σταυρός,
φαντασία καὶ ἡ ἀνάστασις.
Cyrill. Hier. cat. XIII 27.

Es scheint, als habe gerade das Verständnis für die eigentümlichen Schwierigkeiten des künstlerischen Problems — wenn auch unbewußt — die These veranlaßt, die ersten Darstellungen der Auferstehung seien symbolische gewesen. Vom künstlerischen Standpunkt aus wäre diese Auskunft bei der Sprödigkeit des Themas vielleicht sogar glücklich zu nennen. Die Frage ist nur, ob sie wirklich gewählt worden ist.

I.

Die Darstellung und ihre traditionelle Erklärung.

1. Die Komposition ist bekannt genug. Sie läßt sich bis jetzt allerdings nur in der Grabplastik aufweisen. Man findet sie als Mittelstück in der Hauptbildwand einer nicht ganz kleinen Gruppe christlicher Sarkophage gallo-italischer Herkunft.

In den verschiedenen Wiederholungen (es lassen sich etwa zwanzig Beispiele zusammenstellen) wird das Thema nur leise variiert. Vor der Einzelstatistik beschreiben wir also das typische Bild. Es ist das folgende:

Eine *Crux hastata* wird von dem Monogramm ☧ gekrönt. Das Monogramm ist in einen Lorbeerkranz hineinkomponiert, der Kranz mit Edelsteinen reich geschmückt und von Tänien umwunden. Auf den Querarmen des Kreuzes sieht man in antithetischer Gruppierung zwei Vögel; es sind wohl Tauben. Sie picken an dem

Kranz und seinen Früchten. Unter den Kreuzesarmen, rechts und links des vertikalen Stammes sieht man je einen Krieger in Tunica und Chlamys, mit Helm und Schild, in Profilstellung beide dem Kreuze zugekehrt. Ihre Haltung ist verschieden. Man kann in zwei Hauptgruppen scheiden: die Soldaten stehen (achtmal, s. u. S. 21) oder sie sitzen (meist auf Felsblöcken), der eine schlafend, den Arm auf den Schildrand gestützt, der andere sinnend zur Höhe blickend.

Die Komposition dieser Sarkophage zeigt ausgesprochen zentralistische Tendenz. Mit einem bewußten Willen zu künstlerischer Caesur wird die Bildebene durch Arkaden[1]) oder Bäume mit verschlungenem Geäst[2]) zu Nischen gegliedert. Meist sind es fünf, einmal (No. 4 des Katalogs S. 7) sieben. Bei No. 10 erzeugt der Wechsel von gebrochenem und gradem Architrav eine Art rhythmischer Travee. Im Mittelfeld erhebt sich — in ganz glücklichem Aufbau — unser „Symbol". Wo diese Nischengliederung fehlt, wird das Auge durch den Rhythmus gleichmäßig schreitender Figuren (Apostel) auf die Mittelgruppe hingeführt. (NNo. 11—15 des Kat.) Die kubisch-räumliche Isoliertheit des „Symboles" selbst verstärkt nur seine Bedeutung. Der Hinweis auf ein bestimmtes ästhetisches Gesetz in der harmonischen Komposition der Bildfläche allein genügt nicht zur Erklärung dieser starken Hervorhebung. Es müssen da inhaltliche Erwägungen mitgespielt haben. Man vermutet hinter der Gruppe ganz bestimmte, bedeutsame Gedanken.

2. Mit der Auferstehung hat diese Komposition m. W. zum erstenmal Ferdinand Piper in Verbindung gebracht.[3]) Zwar spricht er nur von einem Glied der Familie, dem Lateran-Sarkophag No. 171;[4]) seine Erklärung gilt aber füglich auch für die ganze Gruppe.

„Drei große Momente" sieht Piper in dem Bildwerk zusammengefaßt: die eigentliche Szene „die mit dem sinnlichen Auge geschaut werde", spiele „am Grabe Christi"; sie werde durch zwei römische

---

[1]) Vgl. W. Altmann, Architektur u. Ornamentik der antiken Sarkophage (1902) S. 52 ff.: Die Säulensarkophage.

[2]) Der in der Kunstform der Säule eingeschlossene Gedanke des organischen Wachstums ist hier also in naivem Instinkt wieder entbunden und das natürliche Gebilde an seine Stelle gesetzt. (Vgl. auch die Akanthus„säulen" in der Kuppelmosaik des orthodoxen Baptisteriums zu Ravenna.)

[3]) Im „Evangelischen Kalender, Jahrbuch für 1857", S. 44—49: „Christi Geburt, Tod und Auferstehung nach den ältesten christlichen Denkmälern." — Dann im „Bulletin monumental" 1861, 3. sér. Tome 7. 27. Vol. de la Coll. p. 465 sv.

[4]) Cf. J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans 1890, S. 113 No. 171. — Garrucci 350_1.

Soldaten angedeutet. Das Kreuz weise auf einen „vorhergehenden Moment“: „die Kreuzigung; Sol und Luna oberhalb der Szene gehörten hierzu“. Auf die Auferstehung endlich beziehe sich offenbar „der Kranz von Lorbeer über dem Kreuz, der das Monogramm umschließe.“ Der „Kranz, in Verbindung mit dem Kreuz und dem Grab Christi (?) müsse zunächst unzweifelhaft in objektiver Deutung auf die Person Christi, nämlich auf seine Auferstehung, bezogen werden“.

3. Dies ausführlichere Zitat konnte nicht umgangen werden. Diese Sätze sind zwar schon i. J. 1857 ausgesprochen, im großen und ganzen aber spiegeln sie die noch heute geltende Meinung. Die Pipersche Erklärung wurde meist kritiklos übernommen, weitergegeben, kaum verändert. Irgendwie ruht sie im Hintergrunde fast aller Deutungen, die man seither der Gruppe gab.[1]) Doch recht-

[1]) Das gilt zunächst nicht nur von den beiläufigen Erwähnungen der Darstellung, sondern auch von den — allerdings mageren — Ansätzen zu einer Ikonographie des Auferstehungsbildes. — Etwa folgende Autoren sprechen von unserer Komposition:

1. A. Casano, Del sotterraneo della chiesa cattedrale di Palermo (1849) p. 39—41.
2. Grimouard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien II (1873) p. 73, IV (1874) p. 369.
3. Rohault de Fleury, L'Évangile II (1874) pl. XCII.
4. E. le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles (1878) p. 24. 27. 66. — Les sarcophages chrétiens de la Gaule (1886) p. 8. 9. 14. 113. 142. 151.
5. Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes (1889) p. 701 (Abb.).
6. F. X. Kraus, Roma sotterranea (1879) S. 361. — Geschichte der christlichen Kunst (1896) I, S. 172 (Abb.).
7. Münz bei Kraus, Real-Encyklopädie (1882) I, S. 103 (Abb.).
8. Victor Schultze, Die Katakomben (1882) S. 139. — Archäologie der altchristlichen Kunst (1895) S. 333 (Abb.).
9. W. Smith and S. Cheetham, A Dictionary of Christian Antiquities (1880), II, p. 1791 (Abb).
10. Th. Roller, Les catacombes de Rome II (1891) p. 290/91 (Abb.).
11. H. Detzel, Christliche Ikonographie I (1894) S. 467.
12. H. Grisar, Römische Quartalschrift X (1896) S. 322. — Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter (1901) S. 434 (Abb.).
13. H. Semper, Ivoires au Musée national de Buda-Pesth, RACh 1897, 393.
14. H. Marucchi, Guida del Museo Cristiano Lateranense (1898) p. 52. 57. — Éléments d'Archéologie Chrétienne I (1899) p. 329.
15. J. Weiss-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder (1902) S. 29 (Abb.).
16. Hauck (F. Piper) im RE³ XIII (1903) S. 370 (Monogramm Christi).
17. André Michel, Histoire de l'Art I (1905) p. 66 (Abb.).
18. C. M. Kaufmann, Handbuch der christl. Archäologie (1905) S. 375. 434 (Abb.).
19. J. Wittig, Die altchristlichen Skulpturen im Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo (1906) S. 20.

fertigt sich eine Nachprüfung nicht allein durch das ehrwürdige Alter dieser Interpretation.

Die Komposition verdient schon um ihrer selbst willen eine genauere Analyse. Diese Verschmelzung von Symbol und Wirklichkeit ist von einer eigentümlichen Undurchsichtigkeit, und die „Erklärung" schrumpft mehrfach auf eine trockene Feststellung des Sachbestandes zusammen.[1]) Sodann aber bedarf die These von einer anfänglich symbolischen Verdeutlichung der Auferstehung um ihrer ikonographischen Bedeutung willen einer Prüfung. Man wird dieser Meinung eine gewisse sachliche Berechtigung nicht von vornherein absprechen können. Die Sarkophage gehören dem IV. und V. Jahrhundert an (darüber wird noch zu reden sein), und symbolisierende Darstellungen sind der christlichen Kunst dieser Epoche durchaus geläufig. Zwar würde heute wohl niemand mehr im Ernste eine so peinliche Ausdeutung der Einzelglieder wagen. Aber sollte man nicht den allgemeinen Gedanken gelten lassen?

* * *

Unsere Aufgabe zerlegt sich in drei Fragen:

1. Wie entstand die Komposition?
2. Was bedeutet sie?
3. Wo ist ihre Heimat?

Nur in stufenweisem Fortschritt kann man eine Auflösung dieser christlichen Hieroglyphe versuchen.

II.

Katalog.

Um eine vorläufige Übersicht über das ganze Material zu ermöglichen, gebe ich zunächst eine statistische Zusammenstellung der in Frage kommenden Sarkophage und Sarkophagfragmente.[2]) Der Versuch einer systematischen Gruppierung wird sich später selbst rechtfertigen.

---

[1]) Vgl. J. J. Münz, Archäol. Bemerkungen über den Kranz, das Monogramm Christi, die altchristlichen Symbole, das Kruzifix (1866) S. 34. — J. W. Appell, Monuments of early christian art (1872) p. 20. — Grimouard de Saint-Laurent, Manuel de l'art chrétien (1878) p. 177. — Albert Marignan, La foi chrétienne (1887) p. 155. — J. Romilly Allen, Early christian symbolism in Great Britain and Ireland (1887) p. 37.

[2]) Die beiden Werke Le Blants (s. S. 5 Anm. 1_4) sind in der Zusammenstellung auf S. 7/8 abgekürzt: „Arles" und „Gaule".

1) Sarkophage.

Ort und Abbildung	Szenen der Hauptbildwand					Seitenwände	
1) St. Maximin (église) GAR. 353_3, Gaule p. 153; pl. LV	Hauptm. v. Kapernaum (Aussätzige?)	Blindenheilung	☥	Petr. Verleugnung	Blutflüssige	Erweckung der Tabitha	Orante zwischen 2 Bäumen
2) Soissons (Stich) G. 403_4 Gaule 13/14	Taufe Jesu	Blutflüssige	☥	Kapernaum	Wasserfelsen	3 Männer im Ofen	Daniel zwischen den Löwen
3) Rom (Lateran) G. 350_2 Kat.-No. 164	Opfer Kains und Abels.	Petrus' Gefangennahme	☥	Paulus' Tod	Hiob		
4) Marseille (musée) G. $352_{1\cdot2\cdot3}$. Gaule 45; XI_2.	Paulus' Tod	Herausschleifen d. Paul. a. d. Gefängn.	Petrus und Paulus	Hirsch ☥ Hindin	Petrus und Paulus	Verleugnung	Petrus' Gefangennahme
5) Valenza (museo) G. 387_7	~ ~	~ ~ ~	Hirsch ☥ Hindin *)	~ ~	~ ~ ~	*) sonst kein Schmuck ausser Strigillierung	
6) Narbonne (Zeichnung) Gaule 113	Paulus' Tod	Paulus' Gefangennahme	☥	Christi Verhaftung	Christus vor Pilatus		
7) Mailand (S. Ambrogio) G. 353_4	Paulus' Tod	Petrus' Gefangennahme	☥	„ „	„ „		
8) St. Maximin (église) G. 352_2 Gaule 150; LIV	Paulus' Tod	Kreuztragung vor Petrus	☥	„ „	„ „	Christus sitzend mit 2 Soldaten	Judaskuß
9) Nîmes (St. Baudile) Gaule 108; XXVIII_2	Fußwaschung	Symon v. Kyrene	☥	„ „	„ „		
10) Rom (Lateran) G. 350_1 (Kat.-No. 171)	Symon v. Kyrene	Dornenkrönung	☥	„ „	„ „		
11) Manosque (église) G. 351_{1-3} Gaule 142; L	——→ 6 Apostel ——→		♀ (ergänzt)	←—— 6 Apostel ←——		Adam und Eva	3 Männer im Feuerofen
12) St. Piat (église) Gaule 8; II_4	„	„	☥	„	„		
13) Arles (musée lapidaire) G. 351_4 Arl. 26.27; XXIV. XXV	„	„	☥	„	„	Taufe Jesu	Wasserfelsen
14) Rom (Villa Ludovisi) G. 350_3	„	„	☥				
15) Palermo G. 349_4	„	„	☥	„	„		
16) Spalato Jahrb. d. K. K. Östr. Centr.-Com. 1860 (V) S. 254.	Vorderseite: Durchzug durch das rote Meer. Rückseite: Orante und 2 männliche Figuren. Schmalseite: Das „sepulcrale Symbol“ mit 2 Personen unter dem Kreuz.					Sarkophage mit Umbildungen der normalen „Symbol“form	
17) Rom Comodilla-Katakombe	Das „sepulcrale Symbol“ mit Tauben und stehenden Kriegern unter den Kreuzesarmen als Mittelstück eines strigillierten Sarkophags.						
18) Lyon (jardin de la maison No. 6 place du Petit-Collège)	Das „sepulcrale Symbol“ in sehr abgekürzter Form im Mittelfeld eines strigillierten Sarkophags. (S. d. Abb. auf S. .....)						

2) Sarkophagfragmente.

I.					
19) Nîmes (Privatbesitz) La Gaule XXX, p. 110 (vgl. H. Bazin, Nîmes Gallo-Romain. Nîmes 1891, p. 246.)	Ansage der Verleugnung	Blindenheilung	2 Apostel zur Mittelszene — — — (etwa wie No. 4?)		
20) Arles Beschreibung v. Peiresc (Le Blant, Arles p. 66). — Viell. folgende Anordnung (?):	Verleugnung	Gefangennahme Petri	Symbol	Gefangennahme	Pauli Symbolübergabe
21) Valence (musée) vgl. M. Marius Villard, „Le sarcophage de Saint Felix" (Bulletin d'Archéologie et de Statistique de la Drôme 1901, p. 1—28, Abb. No. B).	Symbol (fragmentiert)	Martyrium des Paulus			
II.					
22) Rom (Lateran) Nuovo Bulletino 1896, Tav. XII p. 180 ff.	4 (3) Apostel in Schreitbewegung, in der Linken die Schriftrolle, in der erhobenen Rechten Kronen tragend; zu ihren Häupten je eine (himmlische) Hand mit Krone. Mittelstück: unser Symbol? oder der lehrende Christus?				
23) Rom (S. Pudenziana) R. Grousset, Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens (1885). „Catalogue" No. 147 p. 95	— — — 2 Apostel mit Kronen in den Händen	Symbol	2 Apostel mit — — — Kronen in den Händen		
24) Rom (Via Nomentana 27) Grousset No. 140 p. 93	5 Apostel vor 2 Arkaden, mit der Volumina; Akklamationsgebärde. Stark fragmentiert. Mittelstück nicht vorhanden. Vielleicht unser Symbol?				
III.					
25) Arles (musée lapidaire) Le Blant XII, p. 24 Gar. 401,	Fragment des Mittelstücks: Adlerschnabel mit Monogramm.				
26) Rom (Lateran) Gar. 401, p. 149	Wohl Mittelstück des Symbols; späte Darstellung: 2 stehende Krieger, auf Schilde gelehnt, zu den Kreuzesarmen eines edelsteingeschmückten Monogramms [A P Ω] mit A u. Ω aufblickend.				

III.

Hypothesen über die Entstehung der Komposition und Konsequenzen für ihre Erklärung.

Der eigentümliche Mischcharakter des „Symbols" entbehrt einer bestimmten biblischen Grundlage. Trotzdem steht das Bild in völlig individueller Abgeschlossenheit da. Ein Werdeprozeß ist nicht zu beobachten. So wird man mit verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten rechnen müssen. Nur eins scheint sicher: Die Komposition ist formal von Vorbildern abhängig.

A. Die Abhängigkeit des Symbols vom Konstantinischen Labaron.

Die Annahme eines formalen Zusammenhanges unserer Komposition mit dem konstantinischen Labaron bietet sich auf den ersten Blick vielleicht als ungezwungenste Erklärung. Es empfiehlt sich, unter dieser Voraussetzung einmal alle Möglichkeiten einer inhaltlichen Erklärung durchzusprechen.

1.

Den ausführlichsten Bericht über die Gestaltung des Labaron gibt Euseb VC I, 31.[1]) Man kann um der Deutlichkeit willen seine ganze ziemlich ausführliche Schilderung nicht übergehen. Er beschreibt:[2]) „Das *σημεῖον* (cap. 30) hatte folgende Form: Ein „hoher Schaft mit Goldverkleidung hatte eine querlaufende (Rahe-) „Stange, oben aber an der Spitze des Ganzen war ein Kranz, „aus kostbaren Steinen und aus Gold geflochten, befestigt; an „ihm das Symbol des Beinamens des Heilandes, nämlich die zwei „Buchstaben, welche den Namen Christi andeuten, so daß auf das P „gerade in der Mitte ein X gesetzt war. Diese Buchstaben pflegte „der Kaiser (von da ab) auch in der Folgezeit am Helm zu tragen. „Von der schrägen Stange, durch die der Längsschaft geht, hängt „ein Leinwandstück flatternd herab, königliches Purpurgewebe, das „mit dicht gesetzten bunten kostbaren Steinen, die in feurigem „Glanze blitzen, bedeckt und mit vielem Gold durchwebt ist, so daß „es eine unaussprechliche Schöne dem Blicke bietet. Diese Fahne,

[1]) Zitiert ist immer nach der Ausgabe von J. Heickel, Die griech.-christl. Schriftst. der ersten 3 Jhdte., herausg. von der Kirchenväterkommission der Kgl. Pr. Akad. d. Wissensch. 1902. Eusebius Bd. I.

[2]) Die Übersetzung verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Bruno Keil.

„welche von der Stange herabhängt, hat gleiche Ausdehnung in der „Länge und Breite erhalten. Der senkrechte Schaft, der sich von „seinem unteren Ende nach oben weit in die Lüfte erstreckt, trug „unter dem Siegeszeichen des Kreuzes gerade an den Rändern des „beschriebenen Gewebes die goldenen Brustbilder des gottgeliebten „Kaisers und seiner Söhne. Stets gebrauchte der Kaiser dieses „heilbringende Feldzeichen, das ihn gegen jede entgegenstehende „feindliche Macht schützen sollte und befahl, daß Nachbildungen „davon allen Heeren voran wehen sollten.“ [1])

2.

Vergleicht man diese Schilderung mit unserem Sarkophagbild, so wird man eine formale Abhängigkeit nicht leugnen können.

Eine Übernahme des *βασιλικὸν ὕφασμα* mit den Kaiserbildern [2]) in die Plastik wird man billig hier kaum erwarten. Das Fahnen-

---

[1]) Euseb VC I, 31 (Heickel S. 21/22): . . . *Ἦν δὲ τοιῷδε σχήματι κατεσκευασμένον. ὑψηλὸν δόρυ χρυσῷ κατημφιεσμένον κέρας εἶχεν ἐγκάρσιον [σταυροῦ σχήματι πεποιημένον], ἄνω δὲ πρὸς ἄκρῳ τοῦ παντὸς στέφανος ἐκ λίθων πολυτελῶν καὶ χρυσοῦ συμπεπλεγμένος κατεστήρικτο, καθ' οὗ τῆς σωτηρίου ἐπηγορίας τὸ σύμβολον, δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα [διὰ τῶν πρώτων ὑπεσήμαινον χαρακτήρων], χιαζομένου τοῦ ῥῶ κατὰ τὸ μεσαίτατον· ἃ δὴ καὶ κατὰ τοῦ κράνους φέρειν εἴωθε κἀν τοῖς μετὰ ταῦτα χρόνοις ὁ βασιλεύς. τοῦ δὲ πλαγίου κέρως τοῦ κατὰ τὸ δόρυ πεπαρμένου ὀθόνη τις ἐκκρεμὴς ἀπηώρητο, βασιλικὸν ὕφασμα ποικιλίᾳ συνημμένων πολυτελῶν λίθων φωτὸς αὐγαῖς ἐξαστραπτόντων καλυπτόμενον σὺν πολλῷ τε καθυφασμένον χρυσῷ, ἀδιήγητόν τι χρῆμα τοῖς ὁρῶσι παρέχον τοῦ κάλλους. τοῦτο μὲν οὖν τὸ φᾶρος τοῦ κέρως ἐξημμένον σύμμετρον μήκους τε καὶ πλάτους περιγραφὴν ἀπελάμβανε· τὸ δ' ὄρθιον δόρυ, τῆς κάτω ἀρχῆς ἐπὶ πολὺ μηκυνόμενον ἄνω μετέωρον, ὑπὸ τῷ τοῦ σταυροῦ τροπαίῳ πρὸς αὐτοῖς ἄκροις τοῦ διαγραφέντος ὑφάσματος τὴν τοῦ θεοφιλοῦς βασιλέως εἰκόνα χρυσῆν μέχρι στέρνων τῶν τ' αὐτοῦ παίδων ὁμοίως ἔφερεν. τούτῳ μὲν οὖν τῷ σωτηρίῳ σημείῳ πάσης ἀντικειμένης καὶ πολεμίας δυνάμεως ἀμυντηρίῳ διὰ παντὸς ἐχρῆτο βασιλεύς, τῶν τε στρατοπέδων ἁπάντων ἡγεῖσθαι τὰ τούτου ὁμοιώματα προσέταττεν.*

[2]) Die Beschreibung des Euseb läßt hier zu wünschen übrig. Man weiß nicht recht, wo und in welcher Weise die Brustbilder befestigt sind. Nach der Satzkonstruktion kann man nur sagen: 1. *τὸ ὄρθιον δόρυ*, also der senkrechte Schaft, die eigentliche Fahnenstange, trug *τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα . . . μέχρι στέρνων, τῶν τε . . . παίδων ὁμοίως*. 2. Diese Brustbilder sind irgendwie unterhalb der Querstange, also nicht in unmittelbarer Nähe des heiligen Monogramms angebracht, so wie es die Ehrfurcht erheischte. 3. Unklar bleibt das *πρὸς τοῖς ἄκροις τοῦ διαφραγέντος ὑφάσματος*. Dies „an den Rändern“ könnte die obere Partie, an der Querstange, aber auch den unteren Rand des herabflatternden viereckigen Tuches bezeichnen. Irgend eine Gruppierung dieser drei Medaillons rund um den Fahnenschaft herum scheint ausgeschlossen. Dagegen könnte man an die römische Sitte denken, *phalerae* und *imagines* untereinander an dem Schaft der *signa* anzubringen. (Vgl. A. v. Domaszewski, Die Fahnen im römischen

tuch ist ein ganz üblicher Behang der Feldstandarten und keine Besonderheit des Labaron.[1]) Was das Labaron zu dem wesentlich christlichen Feldzeichen stempelt, ist das Monogramm als Krönung des kriegerischen Symbols (s. u. S. 17). Und gerade diese wesenbestimmenden Elemente, Kreuzstange und Monogramm im kostbaren Kranze, finden sich bei dem Sarkophagbild. Die ersten Sätze des EUSEB könnten als Bildbeschreibung dienen, so vollkommen decken sich Text und Darstellung. Wie ist diese Kongruenz zu erklären? Mit welchem Recht konnte dies weltliche Gerät Wahrzeichen christlicher Grabstätten werden? Man wird sich hier zunächst über die Bedeutung des Labaron vergewissern müssen.

3.

Das Labaron[2]) steht, wie alle geschichtlichen Erscheinungen, in einem großen Zusammenhang, und sein ursprünglicher, lebendiger Sinn enthüllt sich nur, wenn man die Bedingungen seiner Entstehung betrachtet.

Durch F. SARRE[3]) ist die Frage nach einer Abhängigkeit des

Heere, Abh. d. arch.-epigr. Sem. zu Wien 1885, S. 51 ff., S. 57 ff., Figg. 18 a u. b, 20, 33, 57 etc.) Nach dem Wortlaut unserer Stelle wären die Medaillons direkt unter der Querstange an dem *ὄρθιον δόρυ* befestigt gewesen, so daß das *ὕφασμα*, von der Querstange nach hinten wehend, die Folie bildete. Die dritte und wohl die ansprechendste Auslegung der Stelle ist die, daß EUSEB sich nicht korrekt ausgedrückt hat, und daß die Bilder auf dem Fahnentuch zu sehen waren, und zwar — *ἐπὶ τοῖς ἄκροις* — mehr nach dem oberen Rand hin. Man könnte für diese Rekonstruktion etwa die Berliner Münze GAR. 481_{18} heranziehen (s. darüber noch S. 12). — Zur sachlichen Erklärung vgl. etwa: JUSTIN, apol. I 55, MSG 6, 412 C. Ebenso TERTULLIAN, apol. 16: „Der ganze römische Feldgottesdienst besteht in der Verehrung der Feldzeichen, schwört bei den Feldzeichen, stellt die Feldzeichen über alle Götter. Alle jene übereinander getürmten Bilder, die wir an den Feldzeichen sehen, sind nur ein Behang für Kreuze; die Tücher der Reiter- und Prachtfahnen sind eine Bekleidung für Kreuze." (MSL I, 422 ff., dazu die Noten, bes. 69. 72.) S. auch A. v. DOMASZEWSKI, Die Religion des röm. Heeres (Westdeutsche Zeitschrift 1895), S. 13.

[1]) Die erhaltenen Darstellungen des Labaron zeigen nach dieser Seite mannigfache Verschiedenheiten (s. KRAUS RE I 252—262 — SMITH and CHEETHAM 909—911; etc.).

[2]) EUSEB spricht nur von einem *σωτηρίον τρόπαιον* (VC II 6. 7. 9_2. 16, III 3_2, IV 21), auch von einem *νικητικὸν τρόπαιον* (I 37, III 2, IV 5 u. ö.). — Die Etymologie des Wortes (zuerst bei SOZOM. HE I, 4) ist ganz unsicher, also für eine lokale Bestimmung des Ursprungs leider nicht brauchbar. Man hat griechische, baskische, germanische, assyrische Wortwurzeln darin finden wollen. Vgl. (außer den Artikeln der Handbücher) E. BRATKE, Das Monogramm Konstantins des Großen (Festschrift des Gymnasiums zu Jauer, 1891), S. 76.

[3]) F. SARRE, Die altorientalischen Feldzeichen, mit bes. Berücksichtigung



Labaron von altorientalischen Feldzeichen aufgeworfen und von Strzygowski eifrig bejaht worden (s. BZ XIII (1904) S. 298). Sie hat an dieser Stelle vorläufig nur sekundäre Bedeutung. Hier in diesem Zusammenhange kommt es uns vor allem darauf an, genau zu bestimmen, wann dieses christliche Feldzeichen zuerst auftaucht.

Wie man sehen wird, ist das nicht nur für die Ermittelung seines genuinen Sinnes von ausschlaggebender Bedeutung. Man gewinnt damit auch für die zeitliche Einordnung der Sarkophaggruppe einen terminus a quo. Mit voller Sicherheit läßt sich das Labaron erst 325 nachweisen.[1]) Das Datum ist bedeutsam. 324 hat sich das Geschick des Licinius entschieden. Jetzt erst ist Konstantin RECTOR · TOTIVS · ORBIS (Münzschrift. Vgl. Num. Chron. 1862, S. 48.) VICTOR · OMNIVM · GENTIVM (Mem. de la soc. des antiqu. de France 1903, p. 69).[2]) Unaufhaltsam dringt jetzt das Christentum zum Siege vor.[3])

Das Zusammentreffen der politischen Konstellation mit der ersten Labarondarstellung — auf der Berliner Münze (Gar. 481_{18}, siehe die Abb. auf S. .....) — ist keine Zufälligkeit. Maurice nimmt zwar an, daß das Labaron schon seit 317 etwa existiert und Bedeutung für die westliche Reichshälfte gehabt habe. Die Erhebung der Söhne Constantius Crispus und Constantin zu Cäsaren (317) habe vielleicht den Anlaß gegeben. (Bull. de la soc. des Antiq. de France 1903, p. 315, 316.) Man wird das Labaron als militärisches Zeichen vielleicht lieber mit dem Entscheidungskampf selbst in Verbindung bringen, jedenfalls gewinnt es eine öffentliche, umfassende Bedeutung für das ganze Reich erst seit 325.[4]) Erst

---

eines unveröffentlichten Stücks (Beiträge zur alten Geschichte III [1903], S. 333—371). — Siehe auch u. S. 38.

[1]) Vgl. dagegen noch De Waal im KL, Art. Labarum, S. 1277. Den ausführlichen Beweis erbringt der Anhang No. 1 (S. ....).

[2]) 324 erscheint an der Spitze seiner Briefe *Νικητης Κονσταντινος Μεγιστος Σεβαστος*, vgl. Duchesne, Sur l'authencité des lettres de Constantin (Acad. des Inscr., 1890 nov. dec.).

[3]) Es ist charakteristisch und für unsere Frage besonders beweiskräftig, daß im gleichen Jahr 325 die Strahlenkrone auf den Münzbildern Konstantins verschwindet: Jedes heidnische Attribut soll fallen. (Vgl. Nicolaus Müller, Art. Heiligenschein in der RE^{3} VII, 559 ff. bes. 561; A. Krücke, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchr. Kunst [1905], S. 11/12; Strzygowski, BZ XV [1906] 695.)

[4]) Euseb hat die Daten wohlbewußt verschoben. Er schreibt nach dem Tode Konstantins und will das flavische Haus glorifizieren. So projiziert er die Lage von 324/25 in die frühere Zeit, ins Jahr 312, zurück.

nach dem Sieg über Licinius, nach der definitiven Niederwerfung des Heidentums verknüpfen sich für das kirchliche Volksbewußtsein und für die populär-philosophische Geschichtsbetrachtung wirklich zentrale Gedanken mit diesem Labaron.

Sein ursprünglicher lebendiger Sinn ist dieser:

a) Das Labaron verkörpert zunächst das politische Glück des Kaisers. Wo es erscheint, heftet sich der Sieg an die kaiserlichen Fahnen. Euseb betont das bei jeder Gelegenheit: I 40, II 7. 8. 16. 55, III. 2, IV 5.[1])

b) Untrennbar damit verbunden sind kirchliche Gedanken. Jene Siege waren zugleich Etappen für die Entwicklung des Christentums aus der Religion der verfolgten Minorität zur offiziell anerkannten, schließlich privilegierten Reichsreligion, und gewannen damit weltgeschichtliche Bedeutung. Ihr Symbol ruft stolze Gedanken in den Angehörigen der jungen Reichskirche wach: Es ist recht eigentlich das kirchliche Triumphzeichen, ein christliches „*τρόπαιον*".[2])

c) In ihm formuliert sich auch ein religiöses Bekenntnis. Die psychologische Wirkung jener Ereignisse auf die Massen war die, daß nicht kalte Überlegung und strategische Meisterschaft den

---

[1]) Ganz charakteristisch für diese Stimmung ist auch der Bericht Eusebs über die Inschrift an der Konstantinischen Kreuzesstatue in Rom: VC I, 40 (und HE IX, 9 § 10 mit geringen Varianten): „*Τούτῳ τῷ σωτηριώδει σημείῳ τῷ ἀληθεῖ ἐλέγχῳ τῆς ἀνδρείας τὴν πόλιν ὑμῶν ζυγοῦ τυρανικοῦ διασωθεῖσαν ἠλευθέρωσα· ἔτι μὴν καὶ τὴν σύγκλητον καὶ τὸν δῆμον Ῥωμαίων τῇ ἀρχαίᾳ ἐπιφανείᾳ καὶ λαμπρότητι ἐλευθερώσας ἀποκατέστησα.*" (Vgl. V. Schultze in ZKG VII, 343—352, XIV 510—515 und die Siegesmünzen: Madden in Num. Chron. 1878, vol. I No. 12, No. 14.) Über ähnliche Statuen in Konstantinopel vgl. F. W. Unger, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte I [1876] S. 61 No. 122, S. 153 No. 355, S. 158 No. 372; auch S. 176 No. 423 u. 424, S. 178 No. 433). — V. Schultze läßt ZKG XIV, 513 die Frage offen, ob auf jener Statue der Kaiser das Kreuz oder das Labaron getragen habe. Es scheint, als habe man überhaupt mit einer gewissen Identität aller dieser Symbole zu rechnen (man vgl. die charakteristische Stelle VC III 2 fin.: „Bald bezeichnete [der Kaiser] seine Stirne mit dem Zeichen der Erlösung, bald wies er mit Stolz auf das Zeichen, in welchem er siegte"; s. auch u. S. 34 A. 4). — Interessant ist dann die Darstellung einer Gemme, wo dem Konstantinischen Triumphzug das Labaron vorgetragen wird, RQS 1899, S. 136—141, Taf. X_2. Die Echtheit wird bezweifelt von Strzygowski, Orient oder Rom, S. 83.

[2]) Gerade die Kreuzform des antiken *τρόπαιον* rechtfertigt diesen Ausdruck; s. Paulys RE, Art. Tropaeum S. 2167. — A. Conze, Neue archäol. Unters. auf Samothrake II (1870): Benndorf, Nike von S., S. 78 ff., bes. 80 Fig. 426 [1. 2]. — Damit vgl. Euseb VC I, $40_{1\cdot 2}$.



Sieg errungen habe: Die Niederlage des Licinius bedeutete eine Niederlage seiner Götter, eine Doppelschlacht wurde geschlagen, eine auf Erden und eine unsichtbare in der Geisterwelt. Juppiter und Apollo haben sich als kraftlos erwiesen, des höchsten Gottes Macht hat gesiegt. Das *αἰσχρὸν σημεῖον* (VC II, 5) ward zum *σημεῖον σωτήριον*, es ist das Zeichen des Monotheismus.[1])

d) Noch andere Gedanken spielen mit. Euseb berichtet von einem enkaustischen Gemälde in den Arkaden des Kaiserpalastes: Der Kaiser war dargestellt und seine Söhne, zu ihren Häupten *τὸ σωτήριον σημεῖον*, zu ihren Füßen ein Drache, mitten durch den Leib von einem Geschoß durchbohrt (VC III, 3). Man erinnere sich des analogen Münzbildes Gar. 481_{18}: es besteht zweifellos ein ikonographischer und inhaltlicher Zusammenhang. (Vgl. V. Schultze, ZKG XIV, 519.)[2])

Die beste Interpretation bietet Euseb (l. c.) selbst: in dem Drachen sieht er gestaltet *τὸν ἐχθρὸν καὶ πολέμιον θῆρα τὸν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ θεοῦ διὰ τῆς τῶν ἀθέων πολιορκήσαντα τυραννίδος.* Es spricht aus diesen Worten ein letzter erbitterter Haß und ein stolzes, befreites Aufatmen. Man muß sich nur erinnern, daß noch wenige Jahre vorher die letzte und die furchtbarste Verfolgung über die Christenheit dahingestürmt war. Die Schrecken der Regierung Diocletians stehen so sehr im Vordergrund aller christlichen Erinnerung, daß man ihr Bild samt allen Greueln auf die gesamte Vergangenheit überträgt. Die ganze vorkonstantinische Epoche gilt nicht allein der Masse und der Legende, sondern selbst dem gebildeten kirchlichen Schriftsteller als eine unheimliche und grauenvolle Zeit.[3]) Sie endet mit dem Sieg Konstantins über Maxentius, dem Siege Konstantins und Licinius' über Daja und endlich mit dem Siege Konstantins über Licinius. Dieser

---

[1]) Vgl. die volkstümlichen Vorstellungen in der Rede des Licinius vor der Schlacht. Euseb VC II, 5 (auch I, 36 u. 38).

[2]) Das ganze Motiv der Drachentötung ist orientalischen Ursprungs und bedeutet den Sieg des guten über das böse Prinzip. Vgl. darüber C. Sittl, Die Gebärden der Griechen u. Römer (1890) S. 348; Strzygowski, Hellenistische u. koptische Kunst S. 27. 29, Kleinasien, Neuland S. 37. — Es ist immerhin auch beachtenswert, daß der *draco* neben dem *aquila* Heeresfeldzeichen der Römer (bes. seit Trajan), also ein ausgesprochen heidnisches Zeichen ist. (Vgl. Vegetius, De re mil. XX_{18}.) Das würde sich dem Rahmen der folgenden Erklärung gut einpassen. — Vgl. die Artikel „Drache“, „Schlange“, „Teufel“ in den Handbüchern.

[3]) Vgl. E. Lucius, Die Anfänge des Heiligenkults in der christl. Kirche (1904) S. 43.

ist der letzte Vertreter des christenfeindlichen Prinzips, Licinius selbst ist der „δράκων“! (VC II, 46$_2$.)[1])

In diese historisch-politische Reminiszenz verwoben ist aber ein religiös-abergläubischer Einschlag. In scheuer und verschleierter Weise spricht Euseb a. a. O. (VC III 3) von dem δράκων als von dem ἀφανὴς τοῦ τῶν ἀνθρώπων γένους πολέμιος: ... „δράκοντα γὰρ αὐτὸν καὶ σκολιὸν ὄφιν ἐν προφητῶν θεοῦ βίβλοις ἀνηγόρευε τὰ λόγια“. (Er zitiert Jes. 27$_1$.) Es sind die finsteren, unheimlichen Mächte der Tiefe, es ist der Satan selbst, der durch den Talisman des Kreuzmonogrammes gestürzt ist (ὃν ... δυνάμει τοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνακειμένου σωτηρίου τροπαίου κατὰ βυθῶν ἀπωλείας κεχωρηκέναι ἐδήλου. VC III 3). Dieser „κοινὸς τῆς οἰκουμένης ἐχθρός“ (VC II 66, III 30) ist der eigentliche Anstifter aller Christenverfolgung, Kaiser und Machthaber sind nur seine Werkzeuge. In den Verfolgungen hieß es gegen den Teufel und die Dämonen selber kämpfen.[2]) Der Sieg über Licinius war für das Volksbewußtsein ein Sieg über die dämonischen Kräfte, das Labaron das magische Mittel dieses Sieges.

Man muß sich nur daran erinnern, daß auch im Lagerkult des römischen Heeres die signa eine ähnliche Rolle spielen. Man opfert ihnen nach dem Sieg.[3]) Und wenn Burckhardt das Labaron einen „Prachtfetisch“ nennt,[4]) mit dem Konstantin die Massen fasziniert, so ist das Verächtliche in diesem Urteil ungerecht. Er vergißt, daß doch nicht Konstantin allein, sondern seine ganze Epoche unter dem Zeichen der Superstition steht. Dies Schlagwort kann man nur mit einer Nuance des Sinnes gelten lassen. Das Labaron trägt Amulettcharakter, es wird zur festen, magischen Formel, zum Talisman.[5])

---

[1]) Seine Christenverfolgung schildert Euseb VC II, 2. Vgl. die Anm. Heikels zu Euseb VC I, 50 auf S. LVIII der Berl. Ausgabe.

[2]) Belege in reicher Zahl bei Lucius, Heiligenkult S. 45, auch RE^3 XII 48 ff. [Bonwetsch].

[3]) Belege und weiteres Material für das Recht dieser Parallele bei A. v. Domaszewski, Die Religion des röm. Heeres (Westd. Zeitschr. 1895, S. 12).

[4]) Zeit Konstantins^2, S. 334.

[5]) Vgl. VC II 7: Die völlig mechanische Siegeswirkung des νικητὸν ἀλεξιφάρμακον; II 9 die zauberhafte Bewahrung des Labaronträgers; II 16 die abergläubische Furcht des Licinius vor seiner schreckhaften Wunderwirkung. — Ähnlich auch Lactantius, De mort. persec. c. 11: die Störung des heidnischen Opfers unter Julian durch das christliche Symbol. Desgl. bei Prudentius, Apotheosis 454—96.

4.

Erst jetzt ist die Aufnahme des „σωτήριον τρόπαιον“ in den sepulcralen Bildkreis verständlich. Im großen Rahmen der Zeitgeschichte enthüllt sich sein tiefster Sinn. An der Stätte des Todes und der Verwesung ein Symbol des Sieges und des Triumphes!

Die Verknüpfung ist jedoch noch enger, die Bedeutung realistischer als dieser schöne, doch blasse Gedanke. Die alte Christenheit seufzt unter der Dämonenfurcht.[1]) Niemals aber hat der Glaube an das unheimliche Walten finsterer Schicksalsmächte die Geister so beherrscht als im IV. und V. Jhrdt.[2]) Die „Dämonisierung“ des alternden Heidentums[3]) wird von den Massen mit in die junge Kirche geschleppt. Durch Zaubersprüche, Ligaturen, Amulette, durch magische Mittel sucht man dem Unglück vorzubeugen oder das Unheil zu bannen.[4])

Schon die Antike sucht gerade auch die Gräber vor den bösen Geistern zu schützen. Besonders auf den Cippen der römischen Kaiserzeit nehmen prophylaktische und apotropäische Zeichen einen breiten Raum ein.[5]) Ammonsköpfe, Köpfe von Stieren und Widdern u. ä., vor allem das Gorgoneion[6]) sollen die Dämonen abwehren. Und fast möchte man sagen, im Labaron habe sich der gleiche Gedanke in anderer Hülle auf die christlichen Grabstätten hinübergerettet. Wie eine Gorgo hält Konstantin den feindlichen Scharen dies Zeichen entgegen: *ὥσπερ τι φόβητρον καὶ κακῶν ἀμυντήριον* (VC II 16), und Licinius warnt vor ihm wie vor dem Bild der Aegis: *τοῖς ἀμφ' αὐτὸν ὁπλίταις παρῄνει μηδαμῶς ἐξ ἐναντίας ἰέναι τούτῳ μηδ' ὡς ἔτυχεν ἀπεριβλέπτως ὁρᾶν ἐπ' αὐτῷ· δεινὸν γὰρ εἶναι ἰσχὺι αὐτῷ τε ἐχθρὸν καὶ πολέμιον* (VC II 16).[7]) Aber bei diesem (antiken) negativen Gedanken der Abwehr bleibt das Christentum nicht stehen. Das Labaron ist auch: *τὸ σωτήριον καὶ ζωοποιὸν σημεῖον* und ein *φυλακτήριον ζωῆς*. (VC II 9. 16.)[8])

---

[1]) Bes. Harnack, Die Mission und die Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten[2] (1906) S. 108—126: „Der Kampf gegen die Dämonen“.

[2]) Vgl. Lucius, Heiligenkult S. 107—120.

[3]) Burckhardt a. a. O. VI. Abschnitt, bes. S. 232—245.

[4]) Vgl. J. Ficker, Amulett RE[3] I 469 ff.

[5]) Vgl. W. Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, 1905.

[6]) Vgl. l. c. Kap. VII. VIII. — Die Abbild. 39. 41. 51. 66—69. 82.

[7]) Siehe auch Lucius, Heiligenkult, bes. S. 113.

[8]) Der gleiche Gedanke gilt für das Kreuz allein; es ist nicht allein Schutzmittel, sondern auch positiv fördernde Kraft. Vgl. Renaudot, Liturgiarum orientalium collectio II 303 (*neque cruciandos nos tradas in flamma illa flagran-*

5.

Der allgemeine Charakter des Symbols, die geistige Atmosphäre ist damit skizziert. Doch wird man jetzt der Frage nach den einzelnen Elementen der Komposition nicht aus dem Weg gehen können.

Die Kombination von Kreuz, Monogramm und Kranz ist leicht verständlich. Es liegt darin eine gewisse innere Einheit.

Für das Kreuz genügt der Hinweis auf seinen magischen Charakter. Es ist das sicherste Schutzmittel gegen Dämonen schon in vornicänischer Zeit. Doch wäre bei dem Kreuz allein eine synkretistische Ausdeutung nicht ausgeschlossen.

Erst das Monogramm[1]) enthält das unzweideutige Bekenntnis zu Christus;[2]) Konstantin scheint es zum christlichen Schibboleth *κατ' ἐξοχὴν* geprägt zu haben.[3]) Als eine Zusammenfassung der

---

tissima, quia sigillo crucis tuae vivificantis obsignati sumus), auch II 366. 397. 446. 460. 532. 636.

[1]) Ältere Literatur über das Monogramm vollständig bei P. J. Münz, Archäologische Bemerkungen über das Kreuz, das Monogramm Christi, das altchristliche Symbol, das Kruzifix 1866, S. 1—8. S. auch KRE II 224, 412. — Ausführlichere Abhandlungen von De Rossi, De titulis christianis Carthaginiensibus, Spic. Soles. IV; E. Rapp, Das Labarum u. der Sonnenkult (Bo. Jhb. 1866, 116 ff.); F. W. Madden, Christian Emblems on Coins of Constantine I. (Num. Chron. 1877, 290—307); Th. Brieger, Zum Konstantinischen Monogramm ZKG 1880, S. 194—200; L. Jeep, Zur Geschichte Konstantins d. Gr. (Aufsätze E. Curtius gewidmet) 1880, 81—95; E. Bratke, Das Monogramm Konstantins d. Gr. (Festschrift des Gymnasiums zu Jauer 1892); Hauck, RE³ XIII 367 ff. mit Lit.-Ang. — Die Diskussion scheint noch nicht geschlossen.

[2]) Dies der Grundgedanke von Bratkes Schrift, die die strittige Frage doch zu einem gewissen Abschluß gebracht hat. Seine These besteht in jedem Falle zu Recht, mag man römische oder orientalische Vorbilder für das Labaron annehmen. Bei römischen Feldzeichen hätten etwa der Adler — das Symbol Jupiters, der am Kampfe teilnimmt —, eine Hand, oder ähnliche Embleme an der Stelle des Monogramms gestanden (vgl. A. v. Domaszewski, Die Fahnen im röm. Heere S. 12 Figg. 56. 58. 73. 85, bes. 86; Sarre, Altorientalische Feldzeichen [Beitr. zur alten Gesch. 1903], S. 339. 346). Bei dem altorientalischen Panier hätte wohl die kugelförmige Verzierung der Lanze mit dem phantastischen Gehänge seine Stelle innegehabt. (Vgl. F. Sarre, Die altorientalischen Feldzeichen S. 358 f. u. 362 Anm. 2; J. Strzygowski, BZ XIII, 1904, S. 298 f.)

[3]) Die erste sicher datierbare Inschrift scheint nur bis auf Konstantin zu führen; cf. Paul Lejay (Über eine Altartafel in Oran [Algier]) in Revue d'Hist. et de littérature réligieuse VII (1901) 601; Christl. Kunstbl. 1904, 391 (E. Nestle); Bullet. des Antiq. de France 1903, 159. — De Rossis Meinung s. Inscr. Christ. Urbis Romae I 16 No. 10 p. 28 No. 26. — Hauck RE³ XIII 368 wäre zu korrigieren.

Buchstaben des Namens ist es nur eine Formel für Christus selbst.[1]) In dieser Berufung seiner Person ruht eine religiöse Hoffnung: Christus selbst ist gegenwärtig, und wer ihn hat, der hat — nach der physischen Anschauung der Zeit — die Unsterblichkeit. (Das ist der einfache Sinn all der vielen analogen Darstellungen mit dem Monogramm.)

Der Triumphkranz vollendet nur in schöner Steigerung die sieghafte Stimmung des Ganzen.[2]) Die formale Vorlage entstammt der spätantiken Kunst. Die paganen Symbole werden mit christlichen vertauscht.[3]) Rätselhafter als diese Elemente des Labaron selbst sind einige Besonderheiten der Sarkophagdarstellung. Zunächst die Tauben auf den Kreuzesarmen. Grundlage für die Erklärung können nur die kunstgeschichtlichen Parallelen und wirklich volkstümlichen Äußerungen der Literatur sein. An willkürlicher und dogmatisierender Exegese hat es nicht gefehlt.[4]) Eine merkwürdige Übereinstimmung der Formen findet sich bei folgenden Fragmenten:

1. Fragment aus Béziers Gar. 401_3 (nur noch in Zeichnung Rulmans).

2. Fragment aus Kasr Bou-Halbu (Tunis): „face latérale d'une console d'après une photographie de J. Poinssott“ (s. „Archives des missions scientifiques et littéraires“. Trois^e^ sér. Tome XIII [1887] p. 202 [Abb.]); F. Wiegand, Ein Ausflug ins altchristliche Afrika (1900), S. 71.

3. Fragment im „Musée de Lambèse“, Abb. bei R. Gagnat (Musées et collections archèologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiés sous la direction de R. Gagnat), 1895, pl. VII n° 5, p. 78.

No. 2 und 3 zeigen schon das entwickelte Monogramm mit *A* und *Ω*; No. 1 hat noch ☧ allein. Ein breiter Kranz umrahmt dieses Mittelstück. Bei No. 1 und 3 picken die Vögel von den Seiten (mehr von oben herab) am Kranz; bei No. 2 stehen sie mehr unterhalb der Rundung. Merkwürdig ist bei No. 1 und 2 die Um-

[1]) Schon auf den römischen *vexilla* steht gelegentlich der Name des Kaisers gewissermaßen als Stellvertreter der fehlenden *imago*; vgl. A. v. Domaszewski, Die Fahnen im röm. Heere S. 77.

[2]) Vgl. Roh. de Fleury, La messe V 101 ff.

[3]) Eine instruktive Übersicht über die Entwicklung gibt Fr. Wickhoff, Die Ornamente eines altchr. Codex der Hofbibliothek (Jahrb. der kais. Samml. des allerh. Kaiserh. 1893), bes. S. 209 ff. Man kann auch verweisen auf A. v. Domaszewski, Die Fahnen im röm. Heere Figg. 5. 86 u. ö. (Kranz um Adler), 19. 23. 29 (Kranz um Hand). — Beispiele für den Kranz als Schmuck der Grabaltäre findet man bei W. Altmann, Röm. Grabaltäre etc. Fig. 146—151.

[4]) So Piper, Ev. Kal. 1857 S. 48 u. A.

gebung des Kranzes; bei No. 2 muschelartige Gebilde, bei No. 1 Rankenwerk, in dem die Vögel sitzen. Alle 3 Fragmente scheinen in flachem Relief gearbeitet zu sein. Es soll auf die nahen Beziehungen Galliens zu Nordafrika hier wenigstens hingewiesen werden.

In Grabschriften [1]) ist das Motiv der Tauben zu Seiten des Monogramms nicht selten. Öfter erscheint es in den Zwickelfüllungen ravennatischer Sarkophage.[2]) Man ist auch geneigt, jene Darstellung zum Vergleich heranzuziehen, wo in langer Reihe zwei Gegenzüge von je sechs Tauben um das Monogramm gruppiert sind. Man findet sie in Südfrankreich als dekorative Füllung der schmalen Schauseite von Altarplatten,[3]) dann in dem eigenartigen Gewölbemosaik des Baptisteriums zu Albenga (6. Jhrhdt.).[4]) Der Hinweis auf die Analogie der Lammeszüge [5]) ergibt sich dann von selbst. — Der tragende Gedanke dieser letzten Kompositionen ist durchsichtig: es ist Christus im Kreise der Zwölfe. Sollte man nun hier an eine Abbreviatur denken? Die Zwölf wären ganz formelhaft auf zwei reduziert, in den zweien nähmen alle Apostel und mit ihnen die gesamte Christenheit teil an Christi Person und Gaben.[6]) Die Beschränkung des Apostelkollegiums auf Petrus und Paulus als typische Vertreter ist ja häufig.

Es sind dann die Tituli des Paulin von Nola in der ep. XXXII ad Sulpic. Sev. (CSEL 29, 289) zur Erklärung herangezogen worden.[7])

[1]) Vgl. z. B. De Rossi, Roma sotteranea Bd. III tav. XXIX 42, XXIV 29, XXIII 34.

[2]) Z. B. Gar. 311_5, $346_{3 \cdot 4}$, $347_{3 \cdot 4}$, 389_4, 390_3.

[3]) a) Mensa aus der Krypta von St. Victor in Marseille (Musée Borély, No. 32), IV. Jhdt., s. Rohault de Fleury, La messe I (1883) p. 124 sv., pl. XLVI; Le Blant, Catalogue des Monuments chrétiens du musée de Marseille (1894) p. 65—57 mit Lit.-Ang.; Gar. 423_1; Le Blant, La Gaule p. 49 A. 1, pl. X_2. — b) Mensa aus St. Pierre bei Auriol, seit 1898 im Museum von Aix-en-Provence (nicht mehr in Privatbesitz), s. Rohault de Fleury, l. c. pl. XLVII, p. 125 sv.; Kraus, KG I 369.

[4]) Abb. *BYZANTINA XPONIKA* VIII, S. 59.

[5]) Vgl. die Mosaiken Gar. 265. 286. 292. 154_3, die Sarkophage 304_4. 327_2. 328_1. 342_1. 386_1, die „Capsella argentea Africana“ NB 1887, T. VIII.

[6]) Bei den Sarkophagen No. 11—15 allerdings eine Duplizität.

[7]) Ferdinand Piper, Ev. Kalender 1857, S. 48, vgl. Wickhoff in d. RQ III (1899) 185 ff., Steinmann, Tituli S. 9. — Die bekannten Verse wirken in dieser Anwendung doch wieder überraschend.

„Das erhabene Kreuz umgaben Kränze von Blumen
„Und vom Blute des Herrn ist es gerötet, das Kreuz.
„Schwebende Tauben darüber bezeugen, daß Unschuld und Sanftmut
„Zuverlässig den Weg finden ins himmlische Reich.“

(Übers. von J. Ch. Augusti, Christl. Kunst u. Liturgik I 167.)

Aber man fragt doch, ob die in ihnen enthaltene Idee wirklich die Spiegelung des ursprünglichen Gemeindebewußtseins und nicht die nachträgliche, persönliche dogmatische Reflexion eines Theologen sei. Eine einheitliche Grundstimmung läßt sich literarisch nicht nachweisen; soll man darauf verzichten, hier eine tiefe Mystik zu suchen? Fast möchte man vorschlagen, durch eine rein formale Betrachtung die Schwierigkeit zu lösen. Diese symmetrische Gruppierung von Tierfiguren um ein Mittelstück entspricht einem altorientalischen Kompositionsschema: man hätte hier nur eine Parallele zu den vielen Darstellungen im „Wappenstil" (wie etwa in dem bacchischen Reminiszenzen des Gräberschmucks: Vögel zu Seiten eines Kantharos, oder an Fruchtkörben pickend, oder Hirsche, Lämmer, Delphine, Seepferdchen um ein Kreuz u. ä.). Das Motiv hat seine Heimat wahrscheinlich in Mesopotamien und wird durch syrische Vorbilder auch nach dem Westen gebracht.[1]) Seine Beliebtheit verdankt es wohl seiner dekorativen Brauchbarkeit, und auch bei der Sarkophagkomposition könnte dieser ästhetische Grund zu seiner Verwertung geführt haben.[2]) — Grundsätzlich allerdings wäre in dieser Zeit die Aufdeckung tieferer, symbolischer Bedeutung nicht ausgeschlossen. Wie so oft im Großen nahm auch in diesen kleinen Dingen gar manchmal das Christentum die alten Formen zum Gefäß seiner Gedanken und füllte sie mit neuem Inhalt (vgl. S. 18 A. 3, 21 A. 6).[3])

Vereinzelt wird der Kranz von einem Adlerschnabel getragen, als senke er sich wie ein Triumphzeichen nieder auf das Kreuz. Es ist möglich, daß hier noch Reminiszenzen an den Legionsadler vorliegen.[4]) Dazu kommen wohl noch künstlerische Erwägungen: Die tiefen Schatten der gewölbten Adlerschwingen sollen

---

[1]) Vgl. Springer im Jahrb. der K. K. Central-Com. V (1860) 69 f.; E. Curtius, Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Altertum (Abh. d. K. Preuß. Akademie 1874); v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig (1904) S. 71.

[2]) Vgl. auch die Dreiecksfüllungen der ravennatischen Sarkophage!

[3]) Charakteristisch für diese Vermengung von Dekorativem und Dekorativ-Symbolischem ist der Mosaikschmuck des orthodoxen Baptisteriums zu Ravenna (Gar. 406).

[4]) Vgl. die Abb. bei A. von Domaszewski, Die Fahnen im römischen Heere, S. 29 ff.; Ders., Die Religion des römischen Herres, S. 12. — Der Adler gilt als Sinnbild des Triumphes; Prudentius, Perist. X 147—150. Es darf in diesem Zusammenhang immerhin auf das häufige Vorkommen von Adlern auf römischen Cippen hingewiesen werden. Beispiele bei Altmann, Römische Grabaltäre. Ebenso auch bei K. Humann u. O. Puchstein, Reisen in Kleinasien und Syrien 1900.

— muschelartig, nischenförmig — dem belichteten Kranz des Reliefs eine Folie bieten. Zudem will man die Befestigung des Kranzes auf dem Kreuze intellektuell verständlich machen.

Von größerem Belang für die Auffassung des Ganzen wäre schon die Erklärung der Soldaten unter den Kreuzesarmen. Die Deutung auf die „Grabeswächter“ [1]) befriedigt nicht. Sie ist selbst durch die Haltung der sitzenden Soldaten, die Schlaftrunkenheit des einen und die leichte psychische Erregung des andern [2]) nicht genügend motiviert. Es fehlt doch jeder Hinweis auf das Grab (Christi). Zumal da die Krieger gelegentlich auch stehend dargestellt sind,[3]) möchte man lieber von einem militärischen Doppelposten am Kreuze reden. (S. auch u. S. 33.) Aber die Wache ist gar kein wesenbestimmender Faktor der ganzen Komposition: auf den Sarkophagen NNo. 4 und 5 sieht man Hirsch und Hindin unter den Kreuzesarmen (s. Anh. 2). Trotzdem verlangt diese eigentümliche Verquickung des Symbols mit den Soldaten eine Erklärung.[4])

Es liegt der Gedanke an formale, formelgewordene Vorbilder nahe. Wieder helfen die Münzbilder. Eine seit Konstantin gar nicht seltene Prägung zeigt das Labaron,[5]) rechts und links von je einem Krieger bewacht. Aus den Gesten und der Haltung der Soldaten spricht ein der Sarkophagdarstellung verwandtes Pathos. Vor 335 sind diese Münzen nicht ausgegeben worden. Umschrift meist *GLORIA · EXERCITVS;* Prägestätte: P CONST = Arles.[6])

---

[1]) Diese Substitution macht z. B. LE BLANT, La Gaule p. 9. 109. 110. 142. 151. 153; V. SCHULTZE, Archäologie S. 33/34.

[2]) Bes. NNo. 3. 7. 10. 13.

[3]) NNo. 1. 9 (?). 11. 12. 14. 15. 18. 26.

[4]) Nicht ganz sicher deutbar sind die zwei Figuren unter den Kreuzesarmen des Symbols auf einem Sarkophag in Spalato (Franziskanerkirche). R. EITELBERGER beschreibt: „Die . . . Schmalseite (!) enthält das Christusmonogramm „mit dem Siegeskranze und der Binde. Es ist über einem gleichschenkeligen „Kreuze angebracht . . . An beiden Seiten des Kreuzes befindet sich je eine „männliche Figur, wahrscheinlich Apostel, unbärtig mit der Rolle in der Hand, „ohne Nimbus.“ (S. Kat. No. 16.) — Jedenfalls wird unser Satz bestätigt.

[5]) Die richtige Feldstandarte, nicht in genauer Identität mit dem Urlabaron, sondern die freien Nachbildungen (*ὁμοιώματα*), von denen EUSEB berichtet (VC I 31 fin.).

[6]) Belege bei MADDEN, Christian Emblems etc. in Num. Chron. 1877, p. 282 ff. pl. VIII, No. 6—16; 1878, p. 25 ff. pl. I, No. 5—7. Zwei Soldaten mit je einem Feldzeichen zeigen vol. XVII pl. VII 7—10: das ☩ oder ☧ liegen hier noch zwischen den Standarten frei im Münzbild (— wie bei den Goldgläsern zwischen zwei Figuren als Symbol der Anwesenheit Christi, GAR. $180_{2\cdot 3}$, 181_{2}, $183_{6\cdot 8}$, $184_{2\cdot 4}$, 189_{6}, $192_{1\cdot 2}$, 198_{5} —). — Die Entwicklung ist wieder sehr lehrreich: sie

Diese bildliche Formulierung hat m. E. eine ganz bestimmte geschichtliche Realität hinter sich. Euseb berichtet, daß Konstantin eine Fahnenwache von 50 auserlesenen Leuten zum besonderen Dienst bei dem Labaron bestimmt habe, *οἷς οὐδὲν ἕτερον ἦν μέλον ἢ κυκλοῦν καὶ περιέπειν δορυφορίᾳ τὸ σημεῖον* (VC II 8). Nach der Anekdote Eusebs über den Kampf um die Fahne und die mirakulöse Bewahrung des „einen" Labaronträgers (VC II 9) [1]) scheint es nicht ausgeschlossen, daß von diesen 50 jeweils ein besonderer Doppelposten den Ehrendienst der Standarte übernahm. Diese Vermutung wird gestützt durch eine Notiz aus der „Schilderung des römischen Heerwesens von Polybius: *οὗτοι* (sc. *οἱ κεντυριῶναι καὶ ταξίαρχοι*) *καθ' ἑκάστην σπεῖραν .. ἐξέλεξαν αὐτοὶ δύο τοὺς ἀκμαιοτάτους καὶ γενναιοτάτους ἄνδρας σημαιαφόρους* (hist. l. VI, c. 24). Das war also der übliche militärische Brauch; [2]) er kommt auch bei der Kaiserstandarte zur Anwendung. Die Münzbilder zeigen nur ein typisches Bild aus der Wirklichkeit, und auch die Sarkophagdarstellung geht wohl zurück auf diese historischen Verhältnisse. [3])

Zuletzt wären bei der Einzelbeschreibung noch die Zwickelfüllungen über der Nischenrundung zu erwähnen. Hier erscheinen vereinzelt die Brustbilder von Sol und Luna (No. 2. 10. [11]). Sie sind Zeugen der Szene, und man wird an die Analogien bei Kreuzigung und Himmelfahrt erinnert (Gar. 459 $_{2.\ 3}$, 139; auch 500 IV). Sollten diese siderischen Gottheiten Repräsentanten des Universums sein, das einem Wendepunkte der Menschheitsgeschichte seine Teilnahme bezeugt? [4])

Man sieht, restlos ist unsere Komposition noch nicht erklärt. Dieses ganze gleitende Ineinander von Symbol und Wirklichkeit führt in einen bestimmten Ideenkreis. Die Wache und das Kreuz legen den Gedanken an die Auferstehung so nahe: sollte gerade dieses Fließende und Verschleierte der Komposition jene Nuance

---

verdeutlicht das harmlose Übernehmen heidnischer Formen, ihre christliche Etikettierung, schließlich das völlige Einschmelzen des christlichen Gehalts: die antike Standarte wird spezifisch-christliches Symbol (vgl. S. 18 A. 3 u. S. 20).

[1]) Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom 61—84 (ägyptische Holzskulptur mit verwandter Darstellung).

[2]) Über die *imaginiferi* vgl. Domaszewski, Die Fahnen im röm. Heere 69 ff.

[3]) Auf die verwandte Gruppierung zweier „Heiligen" um ein Mittelstück (Säule) als ein besonders in Syrien beliebtes Motiv soll hier wenigstens verwiesen werden. Zusammenstellung bei J. Strzygowski, Das neugefundene Orpheusmosaik in Jerusalem; ZDPV XXIV (1901) 154.

[4]) Vgl. etwa Helios und Selene im Parthenongiebel (E. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 107 ff.; A. Michaelis, Parthenon S. 67 ff.) etc.

des Sinnes erzeugen, die aus der allgemeinen Sphäre des Sepulcralen hinüberleitete zum besonderen biblischen Ereignis?

Das äußerlich Sichtbare ist klar. Die Stimmung ist schwebend.

6.

Um unsere Frage nach der Bedeutung der Komposition für die ikonographische Entwicklung des Auferstehungsbildes möglichst allseitig in Angriff zu nehmen, wird man auch einen Umweg nicht scheuen dürfen und sehen, in welchem Verhältnis unser Bild zu den umgebenden übrigen Szenen der Sarkophagbildwand steht. Merkwürdigerweise läßt sich die Komposition nur in ganz bestimmten Ideenkreisen der Grabplastik nachweisen. Die in Frage kommenden Sarkophage gliedern sich von selbst zu Gruppen. Man kann keine absolut reinen Schemata konstruieren (dazu ist die Herstellung zu fabrikmäßig, die einzelnen Typen werden oft in fremde Zusammenhänge gebracht), aber man kann nicht umhin, eine gewisse Gesetzmäßigkeit zu konstatieren. Daraus wird man denn doch mit Recht Rückschlüsse auf die Bedeutung unserer Komposition machen dürfen.[1])

a) Die Sarkophage mit dem Hauch antiken Geistes in der Übernahme idyllischer Elemente und genrehafter Szenen kommen für diese Zeit nach 325 (s. S. 12) natürlich nicht mehr in Betracht. Aber doch sind noch eine Reihe alter Gedanken auch in dieser neuen Epoche lebendig wirksam. Es sind die biblischen Szenen, die Erhörung des Gebets und die Kraft göttlicher Hilfe zum Ausdruck bringen. Zwei Sarkophage zeigen diese alten Typen um das Symbol gruppiert:

No. 1. Sarkophag von St. Maximin. GAR. 353_1; LE BLANT, La Gaule IV, S. 152—165; M. VILLARD, im Bull. d'Arch. et Statistique de la Drôme (1901) p. 10, pl. D.[2])

No. 2. Stich eines Sarkophags, ehemals in Soissons. GAR. 403_4; LE BLANT, La Gaule 13—14.[3])

Die gemeinsame Grundstimmung ist unverkennbar. Es ist das alte Evangelium der Missionspredigt. Der ϑεὸς σωτήρ verbürgt

---

[1]) Auf jede Detailschilderung wird absichtlich verzichtet. Denn nicht das Einzelmonument für sich ist bedeutsam; es kommt nur in Betracht nach seiner inhaltlichen Seite. Der „Katalog" orientiert über das Stoffliche der Darstellung.

[2]) Die erste Szene links wird auch als Dank eines Aussätzigen gedeutet; es ist ein speziell gallisches Motiv. (La Gaule p. 15. 20. 213.)

[3]) Die Darstellungen in den Ecknischen setzen die Gedanken der „Errettungsszenen" nur in bedingter Weise fort (s. Exkurs II); die Petrusszene ist aus anderm Zusammenhang hierher verschlagen.



selbst die Rettung aus Todesgefahr.[1]) Die in den Einzelszenen angeschlagenen Töne faßt die Darstellung der Mitte zu einem vollen Akkord zusammen: sie ist ein Trostbild an der Stätte des Todes.

b) Die Bedeutung des Symbols wird weitergeführt und leicht gewandelt. Das Trostbild wird zum Triumphzeichen. Diese Verstärkung des Sinnes geben die Sarkophage mit der Schilderung von Martyrien. Eine Vergegenwärtigung des zeitlichen Hintergrundes, der geistigen Strömungen und der religiösen Stimmung verhilft zur rechten Folie. „Die etwa $2^1/_2$ Jahrzehnte vor Julian waren die Zeit des intensivsten Wachstums des Märtyrerkults und seiner endgültigen Einbürgerung in allen Kreisen der kirchlichen Gesellschaft“ [2]) — mit diesen Sätzen ist eigentlich das Bild skizziert. „Denen, die früher in Finsternis und Schatten des Todes gesessen, spendeten nun die hellen Strahlen des Lichtes der Gottesfurcht fröhliche Tage“ (Euseb, VC II 19), und in dieser Sicherheit schaut man in Dankbarkeit und Bewunderung zu den Duldern der Vergangenheit empor. Man glorifiziert die Märtyrer zu christlichen Heroen.[3]) In unübersehbarer Menge entquellen die Märtyrerlegenden „den Tiefen einer ungeschriebenen Überlieferung wie ... einem bodenlosen, unerschöpflichen Grunde“ (Lucius). Und die Kunst scheut nicht vor der Darstellung dieser Leidensszenen zurück. Denn es sind ja gerade die Bilder der großen, erschütternden Vergangenheit, deren man sich rühmt.

Die beste Illustration zu dieser Stimmung findet sich auf dem Fragment einer Ciboriumssäule von S. Petronilla: ein Märtyrer, *„ACILLEVS“*, steht mit gebeugtem Haupt und gebundenen Händen da, um den Todesstreich zu erwarten; dahinter aber erhebt sich das Kreuz mit dem Siegeskranz.[4]) Nur eine siegreiche Kirche konnte dieses trotzige Paradoxon wagen. Gerade in dem Kontrast

---

[1]) Vgl. Harnack, Mission und Ausbreitung² I 87—107; K. Michel, Gebet und Bild, S. 58. 62. 100 ff.

[2]) Lucius, Heiligenkult S. 106.

[3]) Vgl. E. Maas, Orpheus 1895, S. 244; C. Wobbermin, Religionsgesch., Studien 1896, S. 18; H. Delehaye, Les légendes hagiographiques 1905 (bes. cap. VI § 2 Le culte des saints et le culte des héros).

[4]) Abb. Gar. 409; Bullet. 1875, 8—10, Tav. IV; Rohault de Fleury, La messe II, p. 7; Kraus, KG I 198, Fig. 166. — Der Kult der beiden Heiligen Nereus und Achilleus wird zuerst in den Akten der Synode unter Symmachos 499 bezeugt; damit also ein Terminus a quo für die Datierung. — Vgl. R. A. Lipsius, Apokryphe Apostelakten II, S. 106 ff.; J. Hasenclever, Christliche Proselyten der höheren Stände, Z. pr. Th. 1882, S. 262. — Die Beziehung auf das Labaron ist trotz des fehlenden Monogramms unverkennbar.

liegt die Wirkung. Nichts anderes besagen auch die Sarkophage, wo unser „Symbol“ mit Martyriumsszenen in Verbindung gebracht ist. Es handelt sich zunächst um die Gruppe NNo. 3—8, die Sarkophage:

No. 3. Rom, Lateran. GAR. 350$_2$. (J. FICKER, Kat.-No. 164, Abb. KAUFFMANN, Handbuch S. 434.)

No. 4. Marseille (der „Passionssarkophag κατ' ἐξοχήν“).[1] GAR. 352; LE BLANT, La Gaule XI 3. 45 (vgl. Exkurs 2).

No. 6. Narbonne (nur noch in Zeichnung erhalten). LE BLANT, La Gaule 113.

No. 7. Mailand, S. Ambrogio. GAR. 353$_4$.

No. 8. St. Maximin. LE BLANT, La Gaule LIV S. 100—152; GAR. 352$_{2.3.4}$, S. 78.

Die detaillierte Schilderung des heroischen Endes der Apostel ist das gemeinsame Thema der Sarkophage. Das hat seinen besonderen religiösen Grund. Aber es liegt darin doch mehr als nur ein tröstlicher Hinweis für den Christen an der Stätte des Todes[2]) und mehr als nur eine allgemeine kirchliche Triumphstimmung. Der alte latente Gegensatz zwischen den dämonischen Mächten der Finsternis und den guten Geistern des Lichts war durch die Verfolgungen entfesselt. *„Εἰ μὴ ἐδίωξεν Χριστιανοὺς ὁ διάβολος καὶ τὸν κατὰ τῆς ἐκκλησίας ἦρατο πόλεμον, οὐκ ἂν εἴχομεν μάρτυρας· μαρτύρων δὲ μὴ ὄντων, σκυθρωπὸς ἡμῶν ὁ βίος ἐγίνετο καὶ ἀνέορτος“.*[3]) Man hat es mit dem Satan selbst zu tun. Märtyrertum ist Kampf. Und jeder Sieg in diesem Kampf ist ein Sieg über den Satan.[4]) Erst diese realistische volkstümliche Vorstellung über die Idee des Märtyrertums macht einem die enthusiastische Verklärung der Personen verständlich. Der Begriff des Märtyrers wird immer fließender, die Menge immer größer. Die Apostel genügen schon nicht mehr. Daß die Dulder Abel und Hiob neben die Passio Pauli und Petri gesetzt werden (No. 5), liegt nur im folgerechten Durchdenken des Begriffs: wenn auch nicht ganz ebenbürtig, so verdienen doch auch Propheten und Fromme des Alten Bundes diesen Titel. (LUCIUS, Heiligenkult 142.) Und es nimmt kein Wunder, daß schließlich selbst das Leiden Jesu die gleiche Beurteilung erfährt. Man setzt

---

[1]) Für die Verleugnungsszene vgl. J. FICKER, Die Apostel S. 13. 14. 97. 99 u. Festschrift für A. SPRINGER S. 29. Die Mittelgruppe findet besondere Berücksichtigung in dem Exkurs II.

[2]) Vgl. FICKER, Apostel 8—14; LE BLANT, Arles p. XXXII.

[3]) ASTERIUS, Com. in S. S. Martyras MSG 40, 316 A.

[4]) Belege bei LUCIUS, Heiligenkult S. 47. 89. — Besonders ORIGENES, unter den Theologen der „Vater der Religion zweiter Ordnung“ (HARNACK) hat diesen Gedanken gepflegt (Exhort. ad. mart. c. 41 ed. KOETSCHAU I, S. 39).

die Würde des Meisters, des Gottes nicht herab, wenn man seine Passion dem Ende der Apostel gegenüberstellt (No. 6. 7. 8). Es geschieht ganz bewußt (— das ergibt die Identität von Komposition und formaler Behandlung —): Christus ist ja selbst ein *μάρτυς* und darin dem Jünger gleich.[1])

c) Bis zur letzten, feinsten Spitze dieses Gedankengefüges dringt man vor. In Christus ruht das Urmartyrium; er ist der Erzmärtyrer. Selbst Stephanus, der doch allen anderen das Martyrium vorweggenommen hat, tritt hier zurück: *οἶκ ἴστε ὡς ἀρχιμάρτυς Χριστός, πρῶτος πάσχων καὶ τοῖς δούλοις τὸν ζῆλον ἀφείς·* [2]) Und die Plastik der Sarkophage tut diesen letzten Schritt mit, sie verläßt die zweigeteilte Anordnung, die „Apostelakten“ verschwinden, das Martyrium zeigt sich in reinster Form. Die Passio Jesu wird geschildert: die Fußwaschung, Christus wird von zwei Soldaten zu Pilatus geführt, Pilatus wäscht sich die Hände, Simon von Kyrene trägt das Kreuz. So auf

No. 9: Sarkophag in Nîmes (St. Baudile). Le Blant, La Gaule p. 108 sv., pl. XXVIII, no. 2 (stilistisch mit No. 8 zusammengehörig).

Es ist fast eine historische Folge: und doch liegt kein historisches Interesse zu Grunde; es ist zwar der biblische Stoff, aber man formt ihn um. Nicht in biographischem Erzählerton werden diese letzten Akte der Tragödie geschildert, und auch die religiöse Anteilnahme am Gegenstand hat ihre besondere Färbung. Man sieht in diesen Ereignissen eine Märtyrergeschichte wie bei Petrus und Paulus auch, nur der eine Nachdruck ruht darauf: der „*ἀρχιμάρτυς, πρῶτος πάσχων*“ zieht vorüber. Aber wenn es schon von den Aposteln und Märtyrern galt, sie seien Streiter gegen die feindlich-dämonischen Mächte, Glieder eines großen Heeres, um wie viel mehr von Christus selbst! Er ist „*gloriosissimus diaboli victor et inimicarum virtutum potentissimus debellator*“.[3]) Die beste Illu-

---

[1]) Die Wurzel der Anschauung liegt im N. T.: Vgl. Apoc. 1_5, 3_{15}, 22_{20}, 1. Tim. 6_{13}. Die ganze Idee des Märtyrertums erscheint nur als eine Verengung und Konsequenz der Idee von der „Nachfolge Christi“. Christus selbst ist das Vorbild des „*μάρτυς εἶναι*“. Der *γνήσιος μαθητὴς καὶ μιμητὴς Ἰησοῦ* ist eben der, der Jesu nicht allein in seinem Leben, Reden und Tun, sondern gerade in seinem Sterben nachfolgt. Erst der Blutzeuge verdient den Ehrentitel „Märtyrer“. Euseb VC II 2 (s. auch Luc. 14_{27}.) Vgl. die grundlegende Untersuchung von F. Kattenbusch, Der Märtyrertitel (Ztschr. f. d. Neutest. Wissensch. 1903, S. 111—128); auch Heinrici, Das altchristl. Märtyrertum. (Vortrag Leipzig 1902.)

[2]) Asterius, MSG 40, 324/25 cf. auch 40, 340 s. Lucius, Heiligenkult 165.

[3]) S. S. 28.

stration dieser ganzen geistigen Verfassung bietet der Sarkophag, von dem unsere Untersuchung ihren Ausgang nahm.

No. 10. **Sarkophag Rom (Lateran No. 171).** Ficker, Die altchristl. Bildwerke im Mus. d. Lateran (1890) S. 113 ff.; Gar. 350; Abb. bei Weiss-Liebersdorff, Christusbilder S. 29; Grisar, Gesch. Roms etc. S. 434 u. o.

Die Pilatusszene und die Kreuztragung, auch die Dornenkrönung sollen gegeben werden; aber der Stoff verwandelt sich dem Künstler unter den Händen. — Die groben Formen und die mangelhafte Technik kann man ja nicht übersehen. Überall stören Verzeichnungen, anatomische Unmöglichkeiten,[1] oberflächlicher Faltenwurf und konventionelle, undurchdachte Linien. Unbedenklich wechselt man unter dem Zwang des Raumes die Größe der Figuren. Die Kunstfertigkeit ist nicht groß und das feinere künstlerische Empfinden fehlt; aber hinter dem mangelhaften Können steckt ein ernstes Wollen, der Versuch zu seelischer Schilderung.[2] Es liegt etwas königlich Freies über diesem Christus. Als Richter, nicht als Gerichteter steht er vor Pilatus. Der wendet sich scheu und zweifelnd ab; Jesus spricht zu ihm, in ruhiger Überlegenheit: „Du sagst es, ich bin ein König“ (Joh. 12_{37}). Und dieser Christus wird wirklich „gekrönt“, nicht mit Dornen — mit einem Blumenkranz;[3] der Gebundene trägt die Siegerkrone. Nicht er selbst, Simon von Kyrene[4] schleppt das Kreuz.

Das Alles vollzieht sich ruhig und leidenschaftslos, fast kalt, mit einer eckigen Würde. Man braucht nicht erst an das Passionsbild des XIII. Jhdt. zu erinnern, um — im Kontrast — die antike Grundstimmung zu empfinden. Die ganze Vorstellungswelt wurzelt im antiken Gottesbegriff. Es ist gar nicht der Versuch gemacht, den nationalen, historischen Christus zu schildern. Dieser jugendlich schöne Gott kann nicht leiden.[5] Seine Göttlichkeit leuchtet auch durch die Hülle irdischer Erniedrigung. *„Cum ergo Dominus lignum „portaret crucis, quod in sceptrum sibi converteret potestatis, erat*

---

[1]) Z. B. Hand des Pilatus.

[2]) Die einzelnen Szenen sind oft wiederholt und Massenarbeit. Für die Gefangennahme vgl. z. B. Gar. 331_2, 335_2, für das Händewaschen Gar. 322_2, 323_4, 331_2, 334_2, $335_{2\cdot 3\cdot 4}$ usw.

[3]) *„μυστήριον ἦν ὁ στέφανος“* meint Cyrill. Hieros. in Erinnerung an diese Szene (cat. XIII 6, MSG 33, 794). — Vgl. auch Reich, Der König mit der Dornenkrone.

[4]) Beweis: die Tracht.

[5]) Vgl. J. Strzygowski, Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. (Beil. zur Münchener Allgem. Zeitung 1903 No. 14.) — Joh. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi 1904.

„*quidem hoc apud impiorum oculos grande ludubrium, sed manifestabatur fidelibus grande mysterium: quia gloriosissimus diaboli victor et inimicarum virtutum potentissimus debellator, pulchra specie triumphi sui portabat trophaeum; et invictae patientiae humeris signum salutis, adorandum regnis omnibus inferebat..*“[1]) Wohl ist er der **ἀρχιμάρτυς**, aber in seinem Martyrium erweist er sich als Sieger und König.[2]) Dieser erste Kreuzweg zeigt keine Gebrochenheit, kein Blut und Leiden. Er ist eine *via triumphalis.*[3])

Und so kulminiert dieser bewußte Kontrast zwischen Stoff und Darstellung in der Mittelgruppe; man könnte sagen, der reizvolle Gegensatz des Ganzen wiederhole sich hier noch einmal: das einstige Schmachzeichen gilt jetzt als Panier des Triumphes. Die umrahmenden Szenen geben die Vermittlungen dieses Resultats. Sie schildern die einzelnen Etappen des Kampfes Christi mit dem Satan und machen den Amulettcharakter unseres Symbols auch nach der religiösen Seite verständlich. Euseb erzählt, man habe dem Kaiser die Bedeutung seiner Vision und des Labaron durch folgende Worte klar gemacht: **τὸ σημεῖον τὸ φανὲν σύμβολον μὲν ἀθανασίας εἶναι τρόπαιον δ' ὑπάρχειν τῆς κατὰ τοῦ θανάτου νίκης, ἣν ἐποίησατο (Ἰησοῦς) πότε παρελθὼν ἐπὶ γῆς** (VC I 32). Das gilt auch für das „sepulcrale Symbol“; an diesem Punkt berühren sich die religiösen Gedankengänge und die historische Betrachtung.[4])

Im einzelnen gedenkt man dieser Reflexionen nicht mehr; das Symbol unserer Sarkophage wird zu einem festen, formelhaften Begriff. Das tritt vielleicht am klarsten zu Tage in der letzten Gruppe, die uns bleibt.

---

[1]) Leo M. sermo 59 (al. 57) c. 4 (MSL 54, 339/40).

[2]) Wie die Jünger wird auch er von himmlischer Hand mit dem Siegeskranz gekrönt: Gar. 252, 253, 274_2, 292, 294, 332_1.

[3]) Beweis auch die Kränze, die von den Giebeln der Architektur herniederhängen.

[4]) Wie Konstantin, so wird auch Christus dargestellt, wie er den Drachen niederstößt, Gar. 466_2 (Glasfragment Orleans); Lampen: De Rossi, Bull. 1867_{12}, No. 1 (vgl. DchrA II 920); Bull. 1874 219 ff., 1890_{13} u. ö. vgl. Dracontius, De deo lib. II 495 f. In Konstantins Händen ist das Labaron wunderwirkendes Werkzeug. — Christi Martyrium gab ihm erst diese Kraft. Es ist möglich, daß hier ganz bewußt der Kaiser mit Christus in Parallele gesetzt ist und umgekehrt. Diese „Vertauschung“ der Personen kommt bis ins 10. Jahrhundert vor. Für die früheren Jahrhunderte, auch das 4., hat Swoboda eine Reihe von Belegen zusammengestellt. (Mitteil. der K. K. Centralcom. N. F. 1890 [XVI] S. 12: „Frühchristliche Reliquien des K. K. Münz- und Antikenkabinetts“.)

d) **Es sind die Sarkophage in:**

No. 11. **Manosque,** GAR. 351_{1-3}, S. 76; LE BLANT, La Gaule I, p. 142; cf. Bull. mon. Tome 44. 5 série 6 (1878) S. 771/72; RACh 1897, 393 ff., SEMPER. — Das Mittelstück ist moderne Ergänzung.

No. 12. St. Piat. LE BLANT, Gaule II, p. 9, Inscr. chrét. de la Gaule I 303.

No. 13. Arles. GAR. 351_4; LE BLANT, Arles XIV. XV. p. 26 ff.

No. 14. **Rom,** Villa Ludovisi. GAR. 350_3, p. 76.

No. 15. Palermo. GAR. 349_4, p. 374; A. CASANO, Del sotteraneo della chiesa cattedrale di Palermo (1849) p. 39—41.[1])

Das Wesentliche der Bildkomposition ist bei diesen Sarkophagen so völlig gleichartig, daß eine typische Beschreibung genügt.

In langen Zügen, geschlossenen Reihen, ziehen die Apostel — von rechts und links je 6 — dem Symbole zu. Meist ist die eine Hand in der typischen Adorationsgeste halb erhoben, die andere hält die Buchrolle. Eine Individualisierung fehlt. Ein Wechsel in der Haltung des Kopfes, zwischen bärtig und unbärtig, bringt leichte Bewegung in die Gleichförmigkeit.[2]) Die Szene ist allem Irdischen entrückt: Die Sterne zu den Häupten (No. 11. 13. 15), Sonne und Mond, als Gestirne gestaltet (No. 11)[3]) weisen auf eine andere Welt. Im Reliefhintergrund erscheinen die Tore des himmlischen Jerusalem (No. 14[4]) s. Apoc. 20_7) und himmlische Hände legen diesen treuen Zeugen die „Kronen des Lebens“ aufs Haupt (Apoc. 2_{10}).

---

[1]) Auf weitere Exemplare deuten die Fragmente: Rom, S. Pudenziana, GROUSSET, Catalogue No. 147 S. 95; Rom, Via Nomentana, GROUSSET No. 140 S. 93; Rom, Lateran, Nuovo Bulletino 1896 Taf. XII S. 180—185. (S. auch Anh. 3.)

[2]) Es scheint, als sei diese ganze Darstellung beeinflußt durch die formale Vorlage der hellenistischen Votivreliefs, wo vor einem Gott und seinem Altar in langer Reihe eine Schar von Adoranten heranzieht. Der Typus ist im allgemeinen der gleiche. Es kommt oft vor, daß nicht alle Adoranten die Hand erheben, sondern (ähnlich wie hier) zum Zeichen der gemeinsamen Beteiligung an der Adoration ihre Hand auf die Schulter der Vordermänner legen. Belege bei C. SITTL, Gebärden der Griechen und Römer (1890) S. 291 ff.

[3]) Es wäre natürlich auch möglich, daß sie dieselbe Bedeutung der Zeugenschaft hätten wie auf No. 10. Vgl. übrigens J. WITTIG, Die altchristlichen Skulpturen in dem Museum des Campo Santo 1906, S. 20/21.

[4]) J. FICKER, Apostel S. 75. Vgl. z. B. auch die architektonische Abbreviatur Jerusalems und Bethlehems auf Mosaiken: S. Sabina (GAR. 209), S. Maria Maggiore (G. 211), S. Apollinare in Classe (G. 265), S. Prassede (G. 286) etc. — Bezeichnend die Homilie des BASILIUS in XL martyres c. 2 (MSG 31_{509}): *Πόλις τοίνυν μαρτύρων ἡ πόλις ἐστι τοῦ θεοῦ· ἧ τεχνίτης καὶ δημιουργὸς ὁ θεὸς, ἡ ἄνω Ἱερουσαλὴμ ἡ ἐλευθέρα, ἡ μήτηρ Παύλου καὶ τῶν ἐκείνῳ παραπλησίων.* Ähnlich GREGOR NAZ., Oratio XXXII, c. 11 (MSG 36_{185}), oratio VIII, c. 6 (MSG 35_{769}). — Auf den Sarkophagen GAR. 324_1, 326_1, $328_{1.2.3}$, 329_1, 331_3, 343_1, 342_2, 343_3 ist dieses „*ἄνω Ἱερουσαλήμ*“ deutlich charakterisiert.

Denn nicht in ihrer apostolischen Würde allein erscheinen hier die Zwölfe, sondern als solche, die auch „überwunden“ haben (diesen Ruhm gab ihnen allen die Legende); sie sind die Erstlinge unzählbarer Scharen. Sie sind vor allem Märtyrer.[1]) Sah man vorher ihr Leiden, so sieht man jetzt ihren Lohn.[2]) Aus der Realität menschlich-irdischer Vorgänge werden wir hier versetzt in die ideale Welt himmlischer Verklärung. Eine apokalyptisch-eschatologische Stimmung ist unverkennbar.[3])

Daneben aber ruht in diesem Bild die feierliche Würde kirchlicher Repräsentation. Die Kirche hat sich zur Rechtsgemeinschaft organisiert (Konzil von Nicaea). Die tragenden Ideen, Normen und Grenzen gegenüber jeglicher Heterodoxie bilden „apostolische“ Glaubensregel, „apostolische“ Schriftensammlung, „apostolisches“ Amt. Im Apostelkollegium verkörpert sich der hierarchische Geist. So mischt sich in die eschatologische Stimmung ein lehrhafter, gesetzlicher Ton. Dieser Doppelcharakter aber entspricht dem Wesen der „Kirche“, die heterogenen Elemente der Diesseitigkeit und Jenseitigkeit sind zu einer Einheit zusammengebunden.

Die Szene ist eine reine Schöpfung religiöser Phantasie, wurzelt aber doch in geschichtlichen Wahrheiten.[4]) —

Es wird ohne Zwang kaum möglich sein, aus diesem Zusammenhang für die Darstellung der Mitte speziellere Deutungen herauszulesen. Man wird sich in der Linie der gegebenen Erklärungen

---

[1]) In diese Vorstellungen würde sich das Fragment No. 19 des Katalogs einpassen, wo die Apostel ihre Kränze dem Mittelstück, unserm Symbol (?) entgegenbringen. Vgl. etwa Gar. 224, 226, 241, 242, 254_2, 286—329_2, 346_3, 345_1, $349_{2.3}$, auch Gar. 304_2. — Apokalyptische Gedanken liegen zu Grunde, vgl. Apoc. 4_{10}, 1_5, 5_{10}, 20_6. — Vgl. O. Wulff, Die Koimesiskirche zu Nicaea S. 229. — R. A. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten I 26. 209.

[2]) Über die Lohnvorstellungen vgl. J. Ficker, Apostel S. 6. — Lucius, Heiligenkult 61. — Kattenbusch, ZNtW 1903, S. 117. — J. P. Kirsch, Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen etc. S. 68—74.

[3]) Die verklärten Märtyrer sind die Fürbitter der Lebenden wie der Toten. Liturgische Gedächtnisfeiern, Grab- und Reliquienverehrung sind die Folgerungen. (Vgl. Lucius, Heiligenkult, II. Buch 2. Kapitel. — J. Kirsch, Die Akklamationen und Gebete der altchristlichen Grabschriften.)

[4]) Erst durch den Vergleich mit analogen Darstellungen gewinnt man den Ausblick auf den breiten geistigen Hintergrund dieser Darstellung. In der Sarkophagplastik: Christus stehend inmitten des Apostelkollegiums (Gar. 320_2, 324_1, $325_{1.2.3}$, 326_1, 327_2, $328_{1.2.3}$, 329_2, 331_3, $338_{1.4}$, 339_5, 341_2), die Apostel als Beisassen Christi beim Weltgericht (Gar. 329_1, 343_1, 343_2, 343_3); die Mosaiken Gar. 208, 234_1, 240_1, 240_2, 241 etc. vgl. Matth. 19_{28}, Luc. $22_{28\,ff.}$, Apoc. 3_{21}, 4_4 und J. P. Kirsch, Gemeinschaft der Heiligen S. 99.

bewegen müssen, auch hier — allgemein formelhaft — ein Bild des Triumphes und Sieges finden.[1])

B. Die Einwirkung des Votivkreuzes von Jerusalem.

Die Basis der seitherigen Untersuchung bildete die These über die formale Abhängigkeit der Mittelgruppe vom Konstantinischen Labaron.

Eine andere Beobachtung eröffnet neue Ausblicke für die Frage nach der Genesis und zugleich der lokalen Provenienz unseres Symbols.

1. Das Mittelbild unserer Sarkophaggruppe zeigt gewisse Analogien mit einer Darstellung der Monzeser Ampullen, die man als eine „abgekürzte Darstellung der Kreuzigung Christi" bezeichnet hat.[2]) Zwischen den gekreuzigten Schächern erhebt sich ein leeres Kreuz; darüber erscheint das Brustbild Christi;[3]) zu Füßen des Kreuzes sieht man zwei Pilger; sie beten das Kreuz an und halten wohl ihre Ampullen an das wunderkräftige Holz, damit es sie mit Öl fülle.[4]) Sol und Luna sind dargestellt (personifiziert Gar. $434_{2.5.6}$, als Gestirne 434_{4}, 435_{1}), auch Maria und Johannes stehen unter dem Kreuz ($434_{2\,u.\,6}$), die Landschaft ist durch Bäume (434_{4}) und durch Terrainandeutungen ($434_{1.5.6}$) charakterisiert. Es liegt also hier zweifellos die Absicht vor, eine realistische Darstellung, bis zu einem gewissen Grade sogar eine historische Szene zu geben. Reil hat sie m. E. mit Recht auf die „*adoratio crucis*", die liturgische Karfreitagsfeier des 4. Jhdts. in Jerusalem zurückgeführt.[5])

Diese Intentionen können bei dem Sarkophagbild natürlich nicht gesucht werden: es trägt keine realistische Tendenz. Wichtig ist nur dies: Das Kreuz der Monzeser Ampullen[6]) ist eine Wieder-

---

[1]) Etwa im Sinne Paulins von Nola (ep. XXXII; CSEL 29, 283):

Sic ubi crux, et martyr ibi, quia martyris et crux
Martyrii sanctis quae pia causa fuit.
Illa cibum vitae mortalibus, illa coronas,
Quae domino famulos participant peperit.

[2]) Vgl. J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über christl. Denkmäler, her. von J. Ficker, II. Heft) 1904, S. 35—57.

[3]) Teils ist es von dem Nimbus medaillonförmig umrahmt (Gar. 434_{7}, 435_{1}), teils an der Brust flach abgeschnitten (Gar. 433_{8}, 434_{2}, 434_{5}, 434_{6}). Völlig losgelöst vom Kreuz erscheint der Kopf Christi nur 434_{5}; sonst ist er ganz äußerlich und unorganisch an dessen Spitze gesetzt.

[4]) Reil, S. 51 A. 2. — Gar. 434_{7} u. d. ägypt. Amulett; Reil, Fig. I.

[5]) L. c. S. 40 ff., 51.

[6]) Es ist nicht allein auf den Kreuzigungsbildern zu erblicken: als Einzelschmuck der Fläche unter einem Rundbogen 434_{4}, 434_{8}, ebenso durchgängig am Hals der Fläschchen 433_{7-10}, 434_{1-8}, 435_{1}.

gabe des Votivkreuzes von Jerusalem. Und eine Vergleichung des Kreuzes unserer Sarkophaggruppe mit dem Kreuz der Monzeser Ampullen, dem Votivkreuz der Pilgerberichte ergibt eine Reihe von Ähnlichkeitsmomenten.[1]) Die *„crux est (de auro) gemmis ornata"* (s. Anh. 4) (Gar. 350_4, 351_1, 353_4, 403_4) oder wenigstens durch Umrahmung der Ränder als Schmuckstück gekennzeichnet (Gar. 349_4, 351_4). Es zeigt die charakteristische Ausschweifung der Enden (auf den Ampullen 433_8, 434_5, 434_6, 434_7, 435_1, 434_4, 434_8; auf den Sarkophagen 350_4, 351_1, 351_4—353_4; bei 353_1 sieht man sogar die Andeutung eines Felsens, in den das Kreuz eingerammt ist: der *„monticulus Golgatha"*? — Das Golgathakreuz ist auch sonst in die abendländische Kunst eingedrungen;[2]) vor allem ist es von Baumstark in der Szene der *„traditio legis"* auf „abendländischen" Sarkophagen nachgewiesen worden.[3]) Jesus selbst hat die *crux gemmata* als „Sieges- und Herrschaftssymbol" zwischen den Apostelfürsten aufgerichtet (Gar. 325_1, 331_2) oder Petrus trägt es selbst auf der Schulter als Zeichen „der ihm vom Herrn verliehenen Nachfolgerstellung".[4]) (Gar. 324_{1-3}, 326_{1-3}, 327_2, 328_{1-3}, 330_3, 331_3, 333_{1-3}, 334_1, 334_3, 335_1, 335_4, 341_2, 336_{1-3}, 346_2.) Da nun das Kreuz unserer symbolischen Darstellung mit dem Kreuz der *„traditio legis"* zweifellos identisch ist,[5]) so wird man sehr geneigt sein, auch unsere Darstellung auf das Votivkreuz zurückzuführen.[6])

2. Auf Grund dieser Voraussetzung könnte man sich die Entstehung unserer symbolischen Darstellung folgendermaßen erklären: Erinnerungen der Pilger an den Kultus in Jerusalem[7]) oder Traditionen orientalischer Künstler führen zur Aufnahme des Prunkkreuzes in die Sarkophagplastik. Die Darstellung weist auf ein Kreuzigungsbild. Der Realismus der syrisch-palästinensischen

---

[1]) Über die Form des Votivkreuzes s. den Exkurs 4.

[2]) Außer auf den bei Reil S. 40 A. 3 zitierten Beispielen (bes. Apsismosaik von S. Pudenziana, vgl. Ainalow-Wulff im RKW XXVI, 52), ist es noch zu finden auf der Pyxis Gar. 436_3 (Bulletino 1872, Taf. X. XI).

[3]) Oriens christianus 1903, S. 192: „Eine syrische *traditio legis* und ihre Parallelen"; Strzygowski billigt die Resultate nur teilweise BZ XIII (1904) 661.

[4]) Der Gedanke an seinen Tod scheint dabei doch mitzuspielen. Gegen Baumstark S. 190 vgl. Ficker, Apostel S. 76.

[5]) Soweit das Kreuz nicht völlig schmucklos ist, wie auf den Sark. $350_{1.2}$. — Die rohe Transformation der alten Vorlage auf dem späten mail. Sark. 353_4 scheidet für eine Vergleichung aus.

[6]) Vgl. Baumstark l. c. S. 192.

[7]) S. u. S. 39.

Kunst wird auf diesen gallo-italischen Sarkophagen vergeistigt. Der Gedanke der leidenden Gottheit wird aus ästhetischen und religiösen Gründen als unerträglich empfunden. An Stelle des Medaillons mit dem Brustbild tritt das Monogramm im Kranze. Das Monogramm ist das Symbol Christi selbst und ersetzt die figürliche Darstellung. Der Kranz weist auf den Tod als Triumphakt. Die Krieger sind wirklich die Wächter des Kreuzes.[1]) Sonne und Mond weisen wie auf den Ampullen von Monza auf die Teilnahme der Natur.[2])

Der Grundgedanke der seitherigen Untersuchung von der sepulcralen Bedeutung des Bildes bestände auch bei dieser Deutung zu Recht, nur würde aus der abgeleiteten und allgemeineren Sphäre des Labaron direkter auf den biblischen Bericht von der Kreuzigung hingeführt.[3]) Trotzdem kann man den Zusammenhang der Szene mit dem Labaron auf Grund der Beschreibung des Euseb und der Münzbilder m. E. nicht ableugnen. Jerusalem hat als „Pietätszentrum" auf die westliche Kunst gewiß einen großen geistigen Einfluß ausgeübt,[4]) aber der politisch-kirchliche Charakter der Reichsstandarte gibt dem Labaron für unseren Erklärungsversuch die gleiche kulturgeschichtliche Bedeutung.

3. Es ist nur eine konsequente Fortsetzung dieser Gedanken, wenn man fragt, ob dann nicht vielleicht zwischen dem Labaron und dem Votivkreuz ein innerer Zusammenhang bestehe und ob sich nicht hier eine Lösung biete?

Die Schöpfung des Labaron wäre psychologisch gut fundiert, wenn man den gewaltigen Faktor der lokal-kultischen Einwirkungen Palästinas auf Konstantin mit in Betracht ziehen könnte. Und es ist doch immerhin auffallend, daß Cyrill für das Votivkreuz von Jerusalem (wenn er wirklich von diesem spricht) die gleichen Ausdrücke braucht, die Euseb von Caesarea für das Labaron geläufig sind,[5]) ja daß Cyrill das Votivkreuz anscheinend sogar mit dem

---

[1]) Sie hätten dann etwa die Funktionen der „*militaris custodia*". (Vgl. den Artikel „Custodia" bei Pauly-Wissowa RE IV, 1896 ff., bes. S. 1898.) — Die von Touttée MSG 33, 686 Anm. 3 (zu Cyrill. Hier. cat. X_{19}) erwähnte Wache des Kreuzes (*σταυροφύλαξ*) war eine kirchliche und hütete nur die Kreuzesreliquie. Man kann hier keine Verbindungslinien ziehen.

[2]) Wie sie auch von Cyrill zu Zeugen der Kreuzigung angerufen werden: *ἐλέγξει σε ἀπὸ μὲν ἄστρων ὁ ἐκλείπων ἥλιος.* cat. XIII 39 (MSG 33).

[3]) Vgl. die Darstellung in S. Stefano rotondo (7. Jhdt.) Gar. 274_2 (Reil S. 53).

[4]) S. u. S. 39.

[5]) Vgl. Cyrill cat. $XIII_{36 \text{ u. } 40}$ mit Euseb VC $II_{6 \cdot 7 \cdot 9 \cdot 12}$, $III_{3 \cdot 16}$, IV_{21} etc.



gleichen politischen Ereignis (mit einem Sieg über die Skythen) in Verbindung bringt, das auch Euseb in seiner Vita Constantini auf die Wunderkraft des Labaron zurückführt.[1]) — Vor Kombinationen und Voreiligkeiten bewahrt hier nur eine reinliche, chronologische Scheidung. Die erste nachweisbare Darstellung des Labaron erscheint 325—326, im Jahre 326 beginnt aber erst Konstantin mit dem Bau der Kirchen[2]) und die Einzelausschmückung der Kultstätten kann man sicher erst für spätere Jahre annehmen. Um der analogen Münzbilder willen wird man die Entstehung des Sarkophagbildes mit Kreuz und Kriegern doch wohl erst auf etwa 340—350 datieren können und hat also durchaus das Recht, die Einwirkung des Votivkreuzes auf die Grabplastik zu erwägen; man wird vielleicht sogar die Hypothese von einer Verschmelzung des Labaron und „Jerusalemkreuzes“ zu dem „sepulcralen Symbol“ aufstellen können.[3]) Votivkreuz und Labaron selbst aber haben wohl nichts gemeinsam als vielleicht den geistigen Ursprung. Denn fast möchte man glauben, dieser ganze Kreuzkult entspringe einer kühlen und klugen Überlegung Konstantins selbst; durch die religiöse Stimmung der Massen sei der Gedanke vorbereitet, in kraftvoller Initiative von ihm aufgenommen und mit dem offiziellen Prunk und Schimmer bekleidet.[4]) Allein von einer wechselseitigen direkten formalen Beeinflussung dieser vielleicht signifikantesten Typen der ganzen Gattung wird man kaum reden können. —

Nach diesem Hinweis auf östliche Kulturelemente in unserer Komposition muß man versuchen, eine Frage zu beantworten, die

---

[1]) Vgl. Cyrill cat. XIII_{40} (*τοῦτο* [*τὸ τρόπαιον Ἰησοῦ τὸ σωτήριον*] *Πέρσας ἐδουλαγώγησε καὶ Σκύθας ἡμέρωσε*) mit Euseb VC IV_5 (*τῷ δ' αὐτοῦ ἐπιθαρσῶν σωτῆρι τὸ νικητικὸν τρόπαιον καὶ τούτοις* [sc. *Σκύθαις*] *ἐπανατείνας, ἐν ὀλίγῳ καιρῷ πάντας παρεστήσατο*).

[2]) Vgl. C. Mommert, Die heilige Grabeskirche zu Jerusalem 1898 S. 7—16; V. Schultze im ZKG XIV 524 ff.

[3]) Äußerlich betrachtet wäre das denkbar: die Formen gehen leicht ineinander über. Und auch inhaltlich bliebe man durchaus in der Linie der seitherigen Erörterungen. Die Erklärungsversuche von Abschnitt A würden durch diese Hypothese nicht verändert, sondern nur vertieft.

[4]) Das unterstützen die mannigfachen Berichte über solche geflissentliche Zurschaustellung der ganzen Symbolik an öffentlicher Stelle. Vgl. Euseb VC I 40 (HE IX 9 § 10. 11), VC III 9. 49, IV 15 (vgl. ZKG XIV 510—521). — F. W. Unger, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte (1878) No. 122. 355. 372. 423. 424. 433. 687. — Die Kreuzkuppelkirche geht auf Konstantin zurück. Der Grundriß scheint in symbolischer Absicht geschaffen (Strzygowski, Kleinasien S. 137). — Die Vorliebe des IV. Jhdts. für die symbolische Verherrlichung des „Sieges des Christentums“ geht dem ganz parallel.

sich schon an verschiedenen Punkten der Untersuchung hervordrängte, aber mit Bedacht zurückgeschoben worden ist. Man fragt, welchem Kunstkreis gehört diese Sarkophaggruppe an? Oder noch schärfer: haben wir in unserer Komposition eine genuin abendländische Schöpfung vor uns?

IV.
Der Kunstkreis.

Damit ist ein delikates Problem berührt. Die kunstgeschichtliche Beurteilung der Sarkophagplastik ruht noch im Dunkel.[1]) Eine zusammenfassende stilkritische Analyse, eine Scheidung des ganzen Materials nach Kunstkreisen ist wegen der Schwierigkeit der Aufgabe[2]) noch nicht versucht.

Im Rahmen einer ikonographischen Arbeit kann bei dieser Notlage nur der Versuch gemacht werden, bestimmte Richtlinien zur Ermittelung der Heimat und des Kunstcharakters unserer Komposition zu gewinnen.

1. Die Basis für eine plausible Hypothese bildet eine Statistik über die lokale Verteilung der erhaltenen Stücke.

Sie gestaltet sich folgendermaßen:

(S. nächste Seite.)

[1]) Nach dem energischen Versuch einer Klassifizierung der stadtrömischen Sarkophage durch J. Ficker (Die altchristlichen Bildwerke des Lateran, 44—47) hat man eine wirkliche Förderung dieser Fragen nur J. Strzygowski (Orient oder Rom 40 ff., BZ X [1901], S. 72 b, Kleinasien S. 194 ff.) und Ainalow (Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst [russisch], vgl. Literaturbericht RKW XXVI [1903] von O. Wulff, S. 43/44) zu verdanken. — Nur ein Corpus der christlichen Sarkophage könnte die Grundlage bilden.

[2]) Vgl. A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 99. — J. Wittig, Die altchristlichen Skulpturen im Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom 1906 (11–23: Chronologie u. Deutung altchristlicher Skulpturen).

Lokale Verteilung der Sarkophage.

	Südgallien		Italien				Spanien
	Arles	„La Gaule“	Mailand[1]	Rom	Palermo	(Spalato)	Valenza
No. des Katalogs	13	1. 2. 4 6. 8. 9 11. 12 18	7	3. 10 14. 17	15	16	5
Summe	**1**	**9**	**1**	**4**	**1**	**1**	**1**
	10		**6**				
Fragmente.							
No. des Katalogs	20. 25	19. 21		22(?) 23 24(?) 26			
Summe	**2 (3)**	**2 (11)**		**2 (4) [8]**			
Gesamt-Summe	**14**		**9 (11)**				**1**

2. Diese Zahlenverteilung engt den Kreis der Möglichkeiten bedeutend ein. Mailand, Palermo, Spalato, Valenza können als künstlerische Produktionsstätten nicht in Betracht kommen. Ravenna scheidet bezeichnenderweise ganz aus. Man hat zwischen Rom und Südgallien die Wahl. Das „Symbol“ wird kaum an zwei Orten zugleich aufgetaucht sein; dazu ist seine Form zu handwerksmäßig wiederholt und seine Eigenart doch wieder zu merkwürdig. Wenn man also von der Möglichkeit fremder Einwirkungen auf die Komposition zunächst absieht, — und das ist methodisch das Richtige — so muß man sich für eine dieser beiden Örtlichkeiten entscheiden.

Rom verdient nicht ohne weiteres den Vorrang. Das christliche Gallien des IV. Jhrdts. ist keine geistige Provinz Roms gewesen. Man muß nicht nur mit seiner politischen,[2] sondern auch

[1] Mailand hängt eng mit Gallien zusammen.

[2] J. Strzygowski, Kleinasien 185 A. 6.

seiner kirchlichen Selbständigkeit rechnen. Das gottesdienstliche Leben spielt sich in ganz eigenen Formen ab. Gallien hat seine besondere Liturgie.[1]) Nach einer neuesten Theorie hat es auf religiös-kirchlichem Gebiet sogar befruchtend auf Rom gewirkt und zwar in der wichtigen Frage der Symbolformulierung.[2])

Schon im Anfang des V. Jhrdts. existiert ein Ranggegensatz zwischen der Kirche Roms und der Kirche Galliens.[3]) Das Kraftgefühl eines solchen Rivalitätsversuchs setzt auch eine kraftvolle Entwicklung voraus und die positiven Aufstellungen[4]) über das kirchliche Leben in dieser Provinz bestätigen diesen Rückschluß nur. Schon im Beginn des IV. Jhrdts. ist hier das Christentum und die Kirche eine imponierende Größe, und nicht zufällig reiften gerade hier die weltumwälzenden kirchenpolitischen Pläne Konstantins zur Entscheidung.[5]) Die Erinnerungen an die blühende Kirchlichkeit der kleinasiatischen Gemeinden reicht für eine psychologische Erklärung dieser verwundernswerten Tatsache denn doch nicht aus. Auf die reiche „antike" Kultur des Landes braucht man nur hinzuweisen,[6]) um die Möglichkeit einer selbständig produktiven Kraft des christlichen Südgalliens auch auf künstlerischem Gebiet neben Rom in dieser Epoche möglich zu finden. Schon Le Blant[7]) hat für die christliche Sarkophagplastik darauf aufmerksam gemacht, wie trotz der weitgehenden Ähnlichkeit stadtrömischer und südgallischer Sarkophage eine ganze Reihe von Szenen der „römischen"

---

[1]) Vgl. Drews, Art. Messe RE[3] XIII 709 ff., Strzygowski, Kleinasien 233 A. 1.

[2]) Thomas Barns (Some creed problems, Journal of Theol. Studies VII 28 (1906) 501—517) eröffnet ganz neue Ausblicke. Er nimmt gegen Kattenbusch an, daß die Heimat des Symbols Kleinasien sei (vgl. Caspari, Loofs). **R** sei durch Polykarp nach Rom gekommen und dort unverändert als Heiligtum aufbewahrt worden. **T** sei eine jüngere z. T. schon in Kleinasien, dann auf dem Wege durch die Donauländer (!) über Rhätien nach Gallien fortentwickelte Form, die schließlich auch vom Norden nach Rom komme und hier **R** verdränge. — Der Zusammenhang Kleinasiens mit Südgallien wäre hier wieder einmal bestätigt. Es ist abzuwarten, ob sich die These über die vermittelnde Stellung der Donauländer durchsetzt.

[3]) Vgl. E. Ch. Babut, Le Concile de Turin, Essai sur l'histoire des églises provençales au V. siècle et sur les origines de la monarchie ecclésiastique romaine (1904).

[4]) Harnack, Mission u. Ausbreitung des Christentums[2] (1906) II 229. 284.

[5]) 316 nimmt Konstantin am Konzil zu Arles teil (s. Seeck, ZKG X, 509).

[6]) Vgl. z. B. K. B. Stark, Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich 1855, 39 ff. 67 ff. 145 ff. — Roger Peyre, Nîmes, Arles, Orange, St. Remy (1904). Bibliographie p. 153—155.]

[7]) La Gaule p. XI.

Schultradition fremd ist, daß Gallien also nicht einfach von Rom übernimmt. Unsere Statistik bestätigt das. Vermutlich ist der Bestand der in Frage kommenden Sarkophage mit unserem Symbole lückenhaft; Rückschlüsse aus der lokalen Verteilung dürfen also nur vorsichtig gewagt werden. Trotzdem wird man bei dem numerischen Übergewicht Galliens über Rom die Annahme eines Importes aus der Hauptstadt für unwahrscheinlich halten. Diesen allgemeineren Abwägungen stellen sich aber speziellere Beobachtungen ergänzend zur Seite.

3. In unserer Symboldarstellung sind nach aller Wahrscheinlichkeit östliche Einflüsse nicht ausgeschlossen. Die Möglichkeit eines Zusammenhangs zwischen Labaron und altorientalischen Feldzeichen wurde oben schon berührt (s. S. 11). Man braucht hier nur daran zu erinnern, in wie eigentümlicher Weise gerade das orientalische Motiv der Drachentötung als Symbol für die Vernichtung des bösen Prinzips mit dem Labaron in Verbindung gebracht worden ist, um eine Stärkung für die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese zu gewinnen.[1]) Sollte Konstantin auch diese Erinnerungen aus Kleinasien nach Südgallien mitgebracht und dort in einer glücklichen Umprägung jener uralten Symbole zur Reichsstandarte der Christenheit eine äußere Formel für seine kühne, geniale Entscheidung gefunden haben?[2]) Wäre dies überhaupt der geschichtlich wahre Rest jener ganzen wunderbaren Traum- und Visionsberichte? Geht unsere Komposition aber auf Einwirkungen des Votivkreuzes in Jerusalem zurück, so liegen die Beziehungen zum Osten, speziell Kleinasien—Syrien, offen da. Hier sind die direkten lokal-kultischen Einwirkungen des Jerusalemkreuzes viel wahrscheinlicher als in Rom.[3])

Schon frühe zeigt sich eine große Offenheit des Landes gegenüber den östlichen Einflüssen. Man spricht von einem „griechischen Kulturstrom“, der sich von Massilia aus nordwärts die Rhone ent-

---

[1]) S. S. 14.

[2]) Vgl. E. Rapp, Das Labarum und der Sonnenkult (Bo. Jhb. 1867, S. 127). — Für die Entstehung des Labaron in Südgallien spricht die Prägung der Münzen mit der Monogrammstandarte (s. S. 21). Grade *„in ore Galliarum“* sind jene Gerüchte von wunderbaren Erscheinungen, die Konstantins Stellung zum Christentum erklären sollen (cf. Nazarii paneg. Const. Aug. c. 14. — V. Schultze, „Konstantin“ RE[3] X 762). — Vgl. auch Stevenson bei KRE II, 262.

[3]) Vgl. mit den auf S. 32 zusammengestellten Beispielen die Form des Stabkreuzes auf dem kleinasiatischen Petrus-Relief in Berlin (Strzygowski, Kleinasien S. 197, Fig. 141).

lang bis in das Moselgebiet verfolgen läßt.[1]) Die kleinasiatische Kolonie erhält rege Beziehungen zum Mutterland.[2]) Die Verkehrsvermittler sind die Kaufleute. Unter ihnen nehmen die Syrer eine hervorragende Rolle ein.[3]) Die Bevölkerung ist mit syrischen Elementen durchsetzt,[4]) und auch für die geistige Kultur Südgalliens ist dieser Faktor von Bedeutung. Das kirchliche Leben ist davon nicht unberührt geblieben; Syrer dringen sogar in kirchliche Ämter ein,[5]) bis tief ins 3. Jahrhundert ist die Kirchensprache Südgalliens griechisch gewesen.[6]) Die Verflechtung des geistigen Lebens von Osten und Westen ist also alt. Die alten Verkehrsstraßen gewinnen aber recht eigentlich ihre höchste Bedeutung durch die Aufdeckung der heiligen Stätten, durch Erhebung Jerusalems und Palästinas zum Mittelpunkt aller frommen Gedanken und Wünsche durch Konstantin. Die Pilgerfahrten nach dem heiligen Land führen die Abendländer zum Osten, und aus dem Osten wieder zurück strömen die reichen Anregungen. Es ist bedeutsam, daß eine Reihe von einflußreichen Kirchenmännern gerade in Gallien und Palästina gelebt haben (Hosius, Hilarius, Hieronymus, Rufin, Cassian) und es ist kein Zufall, daß in den „Itinera Hierosolomytana“ gerade eine Reihe von gallischen Pilgern ihre Eindrücke niedergelegt haben. Es liegt in der Linie dieser Gedanken, wenn man endlich noch auf formale Eigentümlichkeiten unserer

---

[1]) Vgl. A. Michaelis, Eine Frauenstatue pergamenischen Stils im Museum zu Metz, im Jahrb. d. Ges. f. lothr. Gesch. u. Altertumskunde XIII (1905) S. 220 ff.; bes. Anm. 12. — Löschke, Bonner Jahrbücher 1894, 260. — Weitere Literatur bei Springer-Michaelis[7], Grundriß der Kunstgeschichte I zu S. 435. — G. Jacob, Östliche Kulturelemente im Abendlande. — Louis Jalabert, Les colonies chrétiennes d'Orientaux du Ve au VIIIe siècle (Revue de l'Orient chrétien IX [1904] 96. 104). — Ch. Lenthéric, La Grèce et l'Orient en Provence (1848).

[2]) Cf. Lenthéric a. a. O. 359 ff. — Michaelis a. a. O. 228. 232 f. — J. Strzygowski, Hellenistische u. koptische Kunst 31, Kleinasien S. 210 u. ö. — Louis Bréhier, Les colonies d'Orientaux en Occident, BZ 1903 (XII) S. 1 ff. bes. S. 11.

[3]) Cf. Heyd, Die Geschichte des Levantehandels S. 25 (1875). — Scheffer-Boichhorst, Zur Geschichte der Syrer im Abendlande (Kleine Schriften II 209); Mitt. des Inst. f. österr. Gesch. 1885 (VI) 535. — Louis Bréhier l. c. S. 15 ff., 20 ff. — G. Wolfram, Der Einfluß des Orients auf die frühmittelalterliche Kultur und die Christianisierung Lothringens (Lothr. Jhbch. 1905, S. 318 ff., bes. S. 324).

[4]) Bis ins VI. Jhdt. hört man in Gallien syrisch reden. Vgl. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands I 8.

[5]) A. Zahn, Geschichte des Neutest. Kanon I (1888) 115 f.

[6]) Zahn, l. c. S. 47. — Ambrosius führt in dem von Gallien abhängigen Mailand i. J. 386 den syrischen Hymnengesang ein.



Sarkophage aufmerksam macht, die als spezifisch kleinasiatisch in Anspruch genommen werden. „Das Arkadenmotiv" und die „mit ihm enger zusammenhängenden Typen" leitet O. Wulff aus Kleinasien ab.[1]) Dort sei die ihm zu Grunde liegende Auffassung des Sarkophags als Haus „althergebracht". Ebenso führt die Belebung der Wandflächen durch die Nische und das Muschelmotiv nach dem Orient.[2]) Vor allem aber gibt das Christusbild unserer Sarkophage einen entschiedenen Hinweis auf ihre Provenienz. Wir haben auf den so charakteristischen Sarkophagen No. 9 und 10 den hellenistisch-kleinasiatischen Christustyp vor uns mit langem, in Locken herabfallenden Haar, jugendlich schön. Hier ist nur auf Strzygowskis Typenscheidung zu verweisen.[3])

4. Die einzelnen Tatsachen schließen sich zu einer Hypothese zusammen. Statistische Beobachtung, sachliche und formale Gründe machen es unwahrscheinlich, daß die stadtrömische sepulkrale Plastik unser Bild geschaffen hat. Vermutlich ist es in einer der Lokalschulen Südfrankreichs entstanden und von da nach Rom übertragen worden.[4]) Die Frage ist nur, ob man die Schöpfung der indigenen gallischen Kunstübung zutrauen darf oder ob fremde Einflüsse mit im Spiel gewesen sind. Die formalen Zusammenhänge der Komposition mit dem Votivkreuz in Jerusalem machen das letztere wahrscheinlich. Vielleicht sind kleinasiatische Künstler in den einheimischen Werkstätten tätig gewesen. Die ausgesprochene Sonderart der Komposition und ihre Beschränkung auf Gallien und Rom zwingen aber doch dazu, die Kraft der selbständigen Verarbeitung dieser fremden Einwirkungen zu betonen. Der allgemeine Charakter der Sarkophaggruppe ist hellenistisch.

---

[1]) BZ XIII (1904) 573. — Vgl. dann auch Strzygowski, Orient oder Rom S. 54. — Mit der Szenerie der antiken Schaubühne bringt es J. Wittig in Verbindung (Die altchristl. Bildwerke im Museum des Campo Santo 1906, 17/18).

[2]) Vgl. F. Portheim, Über den dekorativen Stil in der altchristl. Kunst (1886) S. 22. — Strzygowski, BZ XII (1903) 705; Kleinasien 32 ff., 170 ff.; Mschatta (Jhbch. d. Kgl. Pr. Kunstsamml. 1904) 260 f. — Dagegen A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie (1901) 25.

[3]) Vgl. Orient oder Rom S. 59 ff.; Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung" 1903, 105—107 („Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung"). — S. auch E. v. Dobschütz in BZ XII (1903) 698 f.

[4]) Eine Untersuchung der Marmorsorten könnte hier zu größerer Sicherheit verhelfen. — Über den Export gallischer Sarkophage nach Rom vgl. Millin, Voyage dans les départements du midi de la France (1807) III 515; Estrangin, Description de la ville d'Arles (1838) 279 ff.

V.

Ergebnis.

Erst jetzt kann eine Zusammenfassung und eine Wertung des Resultates für die „Ikonographie des Auferstehungsbildes" gegeben werden. —

1. Die Untersuchung endet mit einer Negation. Die Erklärung Ferdinand Pipers ist abzulehnen; wir haben es in der Darstellung unserer Sarkophaggruppe nicht mit einer symbolischen Abbreviatur der Auferstehung Christi zu tun. Weder die Hypothese über die Abhängigkeit vom Labaron Konstantins noch die Annahme einer Einwirkung des Golgathakreuzes bot eine überzeugende Veranlassung zu dieser Ausdeutung.

2. Trotz dieser Negation ist das Resultat für den Versuch einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung des Auferstehungsbildes nicht belanglos. Es wird dadurch die Vermutung abgewiesen, als sei diese eigentümliche Verquickung von Symbol und Wirklichkeit nur als die Verlegenheitsauskunft einer Kunst zu verstehen, deren schöpferische Kraft dem schweren Problem einer bildlichen Veranschaulichung der Auferstehung Christi gegenüber ratlos gewesen sei und die sich darum auf Andeutungen beschränkt habe.

Die Lösung dieses Problems bietet sich der altchristlichen Kunst von ganz anderer Seite dar, und es ist wichtig: sie ersteht etwa in der gleichen Zeit, der die Gruppe unserer Sarkophage entstammt (das wird noch zu zeigen sein). Wir haben es also hier nicht mit einer Vorstufe, mit tastenden Versuchen zu tun, die in späterer Etappe von der Vollendung abgelöst werden. Es wäre auch nicht begreiflich, warum diese Lösung dann nur auf dem sepulkralen Relief verwertet und mit dieser Technik erloschen sein sollte.

3. Die Tendenz unserer Darstellung erscheint vielmehr als eine ganz andere (— und hierin liegt das positive Resultat —): es scheint gerade ihre Absicht, die Gedanken und Gefühle nur in eine ganz bestimmte Richtung, in einen bestimmten Ideenkreis zu leiten, nicht aber verstandesklare, konkrete Vorstellungen über ein bestimmtes Ereignis zu wecken. Unser Bild stünde damit prinzipiell auf gleicher Stufe mit ähnlichen Gebilden altchristlicher Kunst. Man erinnert sich zumal der Hetoimasia.[1]) Dort scheiden

[1]) Cf. De Rossi im Bulletino 1872, 124—140: „Del sarcofago nella cui fronte è effigiato il Monogramma di Christo pendente sopra un trono", Taf. VI,

zwar die Menschen bei dem Symbole aus, man hat es nur mit Sachen zu tun: aber das Prinzip der Darstellung ist das gleiche: Auslösung von Assoziationsvorstellungen.

Die Hetoimasie führt in die großartige Welt der Apokalyptik und des Endgerichts, des erhöhten Christus; sie birgt aber verhüllt eine Reihe von Einzelgedanken. Sie soll kein Rätselbild sein („Was im Bewußtsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welches doch der Künstler wirken soll, tot; dafür ist auch in der Phantasie des letzteren kein Raum"),[1] aber es wäre kaum möglich und richtig, einen einheitlich knappen Begriff und eine Formel für diese Vorstellungsreihen zu prägen.

Die gleiche Erscheinung bei unserer Darstellung. Sie atmet Triumph- und Siegesstimmung, sie verheißt Schutz gegen Tod und Verwesung; trotz des starken Einschlags superstitiöser Vorstellungen bietet vielleicht kein Bild der Sarkophage eine so prägnante Zusammenfassung der „sepulcralen Gedanken", des Grundcharakters der christlichen „Stimmung", hoffnungsfrohe Sicherheit gegenüber dem Rätsel des Todes.[2])

Erst dahinter aber, wie im Hintergrunde des Bewußtseins, liegen die Vermittelungen des Gedankens.

Politische Reminiszenzen verknüpfen sich mit dem Labaron. Die große Geschichte spiegelt sich im kleinen Bild. Man gedenkt der Niederwerfung des Feindes der Christenheit. Das Kreuz und die Bilder der Umgebung führen von dem weltlichen Herrscher zum *rex gloriae*.[3]) Religiöse Gedanken werden wach, an Jesus, sein Martyrium und sein Auferstehn, an seinen Sieg über Dämonen, Teufel und Tod.[4])

VII, VIII, IX. — Bulletino 1882 Taf. X, 1883 Taf. II/III. — Cf. O. Wulff, Die Koimesiskirche von Nicaea, 1903 (Exkurs S. 210—244); Besprechung durch A. Baumstark, OCh 1903, 233—235.

[1]) A. Springer, Ikonographische Studien (Mitt. der K. K. Centr. Com. 1860, S. 31).

[2]) Dagegen die Sarkophagbilder der sterbenden Antike: eine ganze Skala der Stimmungen! (Vgl. W. Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit.)

[3]) Vgl. Euseb VC III, 43_4.

[4]) Ein Betrachter eines solchen Sarkophags möchte etwa die Empfindungen gehabt haben, die Prudentius (Perist. X 640 ff.) in folgenden Versen schildert:

Crux illa nostra est, nos patibulum adscendimus:
Nobis peremptus Christus et nobis deus
Christus reversus, ipse qui moriens homo est;
Natura duplex: moritur et mortem domat,
Reditque in illud, quod perire nesciat.

Das entspräche auch ganz der Doppelnatur des Kreuzes.

Das alles läßt sich vielleicht systematisch ordnen; empirisch aber schneiden und durchkreuzen sich die Linien mannigfach. Es scheint, daß man dieser Zwischenglieder nur noch dumpf gedachte. Die Darstellung führt gerade bis an das Ereignis heran. Sie überläßt der arbeitenden Phantasie die Ausgestaltung: „*Εἰ φαντασία ὁ σταυρὸς, φαντασία καὶ ἡ ἀνάστασις*“.[1] So läßt sich als Tendenz erklären, was als Beobachtung konstatiert wurde: „Die Stimmung ist schwebend.“

[1]) Cyrill. Jerus. cat. XIII, 37 (MSG 33, 817).

Lebenslauf.

Ich, Otto Friedrich Martin Schönewolf, ward am 16. Mai 1879 als Sohn des ersten ev. Pfarrers Theodor Schönewolf in Wächtersbach (Kr. Hanau) geboren. Nach des Vaters Tode am 11. Januar 1890 besuchte ich das Ludwig-Georgs-Gymnasium zu Darmstadt, erhielt Herbst 1897 das Reifezeugnis und studierte drei Semester in Greifswald, vier Semester in Gießen Theologie. Ich hörte in Greifswald die Vorlesungen der Herren Professoren Cremer †, Lütgert, Rehmke, Preuner †, Schultze, Zöckler † — der Herren Professoren Baldensperger, Eger, Kattenbusch, Köstlin, Krüger, Oncken †, Sauer, Stade † in Gießen. Die Fakultätsprüfung bestand ich im August 1901, das Staatsexamen in Darmstadt im Januar 1904 nach Absolvierung des Seminarkursus in Friedberg i. H. und einem einjährigen Aufenthalt in München. Ich war dann kürzere Zeit als Volontär an der Universitätsbibliothek zu Gießen, darauf vier Monate als freiwilliger Krankenpfleger in den Bodelschwingh'schen Anstalten in Bielefeld i. W. tätig und ging Oktober 1904 nach Straßburg, um christliche Archäologie und Kunstgeschichte zu studieren. Theologische Vorlesungen hörte ich dort bei den Herren Professoren von Dobschütz und E. W. Mayer. Meine Lehrer auf kunstgeschichtlichem Gebiet waren die Herren Professoren Furtwängler, Voll, Weese in München (1902/03), vornehmlich aber Dehio, Joh. Ficker, Michaelis, Polaczeck in Straßburg. Durch Vorlesungen, Seminare und in persönlichem Verkehr erhielt ich reiche Anregung.

Allen genannten Herren, im besonderen den Herren Professoren Dehio, von Dobschütz, Ficker, Kattenbusch und Michaelis spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus. Zumal Herr Professor Joh. Ficker war stets der treueste Berater und Leiter meiner Studien; seine persönliche Teilnahme bleibt mir unvergeßlich.


N8050
S3
Schönewolf
202869



